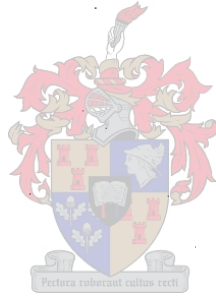


GEHOOROPLEIDING IN DIE TWINTIGSTE EEU
MET SPESIALE VERWYSING NA NUWE MUSIEK

HILDA JOHANNA BESTER



Tesis ingelewer vir die graad

MAGISTER IN MUSIEK

aan die Universiteit van Stellenbosch

Studieleier : Dr. P.E.O.F. Loeb van Zuilenburg

November 1983

Geldelike bystand van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van die koste van hierdie navorsing word hierby erken. Menings in hierdie werk uitgespreek of gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die skryfster en moet in geen geval beskou word as 'n weergawe van die menings of gevolgtrekkings van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

DANKBETUIGINGS

Hiermee betuig ek my dank en waardering aan dr. P.E.O.F. Loeb van Zuilenburg, my studieleier, vir sy bystand, leiding en inspirerende belangstelling.

Ek bedank ook graag mnr. Hans Oosthuizen vir die taalkundige versorging van die teks.

INHOUD

I. ALGEMENE UITGANGSPUNTE

'n Inleiding tot gehooropleiding	1
Skematiese voorstelling van gehooropleiding	3
Die leerproses	4
Leersoorte	4
Die doel van gehooropleiding	9
Metrum en ritme	9
Melodie	14
Sameklank	18
Tekstuur	21
Struktuur	23
Gehooropleiding in die twintigste eeu	24

II. LUISTERHOUDING BY NUWE MUSIEK

Wat is <u>nuwe musiek</u>	26
Aspekte van twintigste-eeuse musiek:	
i) Melodie	28
ii) Tonaliteit	38
iii) Ritme	52
iv) Tekstuur	62
v) Vorm	71
vi) Nuwe komposisieprosedures	76

III. GEHOOROPLEIDING VIR NUWE MUSIEK

Die kommunikasiegaping tussen die twintigste-eeuse komponis en luisteraar	94
Musiekopvoeding in <u>nuwe musiek</u>	94
Kreatiewe luister	95
Algemene musiekopvoeding en gehooropleiding	98
Begripsvorming van twintigste- eeuse musiek	100
Klankbeelde	103
Die Orff-leerproses	104
Die aleatoriese benadering	107
Vereenvoudigde notasiesisteme	112
Konvensionele notasie	122
 SAMEVATTING	 136
 BIBLIOGRAFIE	 138
 BYLAE A	 143
BYLAE B	145
BYLAE C	146
BYLAE D	149
BYLAE E	159
BYLAE F	164
 REGISTER	 167

HOOFSTUK I

ALGEMENE UITGANGSPUNTE

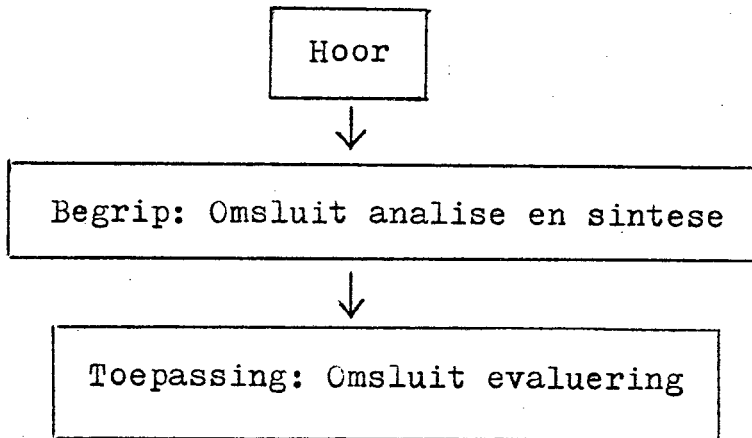
Die eerste vraag wat in verband met die hele onderwerp gehooropleiding gestel kan word, is: Wat behels die vakgebied presies en watter doel word daarmee nagestreef? Die vraag kan as volg probeer beantwoord word aangesien 'n duidelike definisie nogal moeilik is om te gee veral waar die inhoud van land tot land, en wêrelddeel tot wêrelddeel verskil. Waar harmonie ("Satz") bv. in Duitsland 'n integrale deel van gehooropleiding uitmaak, is dit in Nederland 'n afsonderlike vak (Harmoneieleer en Solfège). In Frankryk is gehooropleiding nog verder beperk tot "dictée musicale et solfège" (musiekdiktee en bladsang) en ook daar is harmonie afsonderlik. 'n Mens kan ruweg die wêreld verdeel in die "Germaanse", "Romaanse" en "Nuwe Wêreld"-lande; maar selfs dié indeling hou moeilik stand, aangesien daar tussen hulle ewe veel verskille as ooreenkomste in opleidingstyl bestaan. Veral in die "Gemenebeslande" ("The Commonwealth") - Kanada, Suid-Afrika, Australië en Nieu-Seeland - is die invloed van die Eksaminerende Liggame soos Trinity College, Royal Schools en Unisa se sillabusse dikwels aangesien vir leerplanne, en het onderwysers slegs die vereiste gehoortoetse probeer "afrig" sonder om in te gaan op die onderliggende redes vir daardie toetse. Gehooropleiding het daarom 'n stiefmoederlike behandeling gekry en die gemiddelde leerling het min baat gevind by dié tipe onderwys.

Gehooropleiding in die ware sin verskil van die louter leer van gehoortoetse in dié sin dat dit 'n totaalvormende vak is. In teenstelling met gehoortoetse, wat slegs

middele is om te bepaal wat die leerling reeds geleer het of watter vaardighede bemeester is, en wat byna altyd fragmentaries van aard is, wil gehooropleiding eerder alle aspekte van musiekonderrig saamsnoer en meehelp aan die vorming van 'n totaalbeeld. Die algemene vorming van die gehoor (die musiekbegrip) kan beskou word as 'n voortdurende proses vanaf geboorte wat onbewus deur die mens se kontak met alle musiek plaasvind. Die musiekpedagoog sal dus moet aansluit by dit wat reeds in die leerling gevorm is en dit probeer stuur in die rigting van volledige identifikasie (die herkenning van herkenbare begrippe), benoeming (die gee van tegniese benamings), en laastens "vertaling" - die kodering en dekodeering van musiekbegrippe - (Loeb van Zuilenburg n.d.:5).

In 'n poging om gehooropleiding te definieer en dit algemeen geldig te stel, kry ons die volgende opsomming: Gehooropleiding bestaan uit die konsolidasie en bevordering van die musiekbegrip, met alle daaraan verwante elemente van benoeming en notasie met die oog op die luister, herskep en skep van musiek. Gehooropleiding "... sal dus noodwendig bestaan uit die volledig maak ... van musikale indrukke en die benoeming van sodanige indrukke in terme van musiekteorie en -notasie. 'Musikale indrukke' moet in die verband baie wyd opgevat word. Dit sluit passiewe vaardighede soos beluistering, asook aktiewe soos die bespeling van instrumente in. Met hoe meer musiek die leerling in aanraking kom, des te meer ontwikkel die gehoor en hoe veelsydiger die repertoire des te vollediger word die begrip gevorm." (Loeb van Zuilenburg n.d.:1)

As variasie op Bloom se taksonomie* kan gehooropleiding soos volg skematies voorgestel word:



*Bloom se taksonomie

1. Kennis: Die blote herroeping van feite.
2. Begrip: Die leerling moet reeds 'n mate van kennis besit. Die verskil is dat daar van die leerling verwag word om op sy eie manier informasie in verband te bring met kennis wat hy reeds het.
3. Toepassing: Die leerling moet kennis wat opgedoen is, kan toepas.
4. Analise: Die leerling moet inligting kan ontleed.
5. Sintese: Vereis van die leerling oorspronklike en divergerende denke. Dele moet saamgevoeg kan word tot 'n logiese geheel.
6. Evaluering: Die leerling moet kan beoordeel en vergelyk.

Die mens se "musikale gehoor" word reeds vanaf 'n vroeë ouderdom op 'n tref-en-trap basis gevorm. Die oorgeërfde aanleg en die kwaliteit en kwantiteit van musikale indrukke waaraan 'n persoon blootgestel was, is bepalend vir die standaard van die musikale gehoor. Konsolidasie soos genoem in die voorgaande opsomming kan beskou word as die werk met die natuurlike begaafdheid van die mens en die inskakeling van die natuurlike begaafdheid op konkrete musiek materiaal in musikale situasies.

Die bevordering van die musiekbegrip berus op die bewuste of onbewuste aanleer van musikale elemente (clichés veelal) wat deur assosiasie en kombinasie onderling verbind word en as bekendes telkens te voorskyn tree by latere musikale ondervindings. Die leerproses in die algemeen berus op die volgende beginsels en ook by gehooropleiding bly sulke beginsels geldig, naamlik identifikasie en benoeming:

"Samevattend kan ons sê dat leer in sy eenvoudigste vorm 'n wysiging van gedrag of gedragspatrone is deur middel van kondisionering, ervaring, oefening, voorligting, of die vorming van assosiasies sodat daar in die verloop van 'n handeling 'n verbetering merkbaar is. In sy meer ingewikkelde vorm behels dit die oplossing van probleme, die oorkoming van struikelblokke of nuwe situasies wat die hoof gebied word. Dit is iets meer as net aanpassing by vreemde situasies want daar kan ook nuwe situasies geskep word ... Belangrik is verder ook die doelgerigtheid by die leerder om kennis en vaardigheid te verwerf maar om hierdie kennis ook te interpreteer, toe te pas en moontlike veranderde houdings daarmee in ooreenstemming te bring."

(Barnard 1971:120)

Verskillende leersoorte wat elkeen weer 'n kenmerkende leermetode insluit, word onderskei:

- a) Sensomotoriese leer - die eenvoudigste van alle leersoorte wat slegs die verwerwing of aanleer van enkelvoudige motoriese gewoontes en vaardighede behels. Dit veronderstel en vereis geringe bewussyn. Twee vorme word onderskei:
- i) Koördinasie van spierbewegings, en
 - ii) Kondisionering.
- b) Persepsueel-motoriese leer - die verwerwing van sosiale samegestelde gewoontes wat ten minste bewustheid van die prikkel sowel as van die spierbeweging wat volg op die waarneming, veronderstel. Twee vorme word onderskei:
- i) Omvorming van aangeleerde handeling tot gewoontes,
 - ii) Probeer en tref.
- c) Persepsuele of waarnemende leer - 'n suiwer verstandelike prestasie wat in verband staan met die herkenning en interpretasie van sintuiglike prikkels. Omdat dit te doen het met die assosiasie van voorstellings en die duidelike vorming van 'n begrip van die prikkeling, vorm dit die grondslag van alle hoër verstandelike prosesse. Drie vorme word onderskei:
- i) Onderskeiding tussen sintuiglike gewaarwordinge,
 - ii) Verbinding van sintuiglike gewaarwordinge,
 - iii) Herkenning van betekenis van ingewikkelde simbole.
- d) Memorisering of assosiatiewe leer - dit sluit al die prosesse van 'n volledige geheuedaad in, naamlik inprenting of registrasie van bepaalde voorstellingsreekse, bewaring, terugroeping en laastens herkenning. Drie vorme word onderskei:

- i) Meganiese memorisering - 'n proses van blote werktuiglike indril van die stof deur herhaling. Begrip is nie 'n vereiste nie.
 - ii) Logiese memorisering - 'n proses van assosiasievorming wat berus op die innerlike samehang van die voorstelling. Begrip is 'n vereiste.
 - iii) Nemotegniese memorisering - 'n proses van kunsmatige of simboliese verhoudings tussen die voorstelling.
- e) Konsepsuele of dinkende leer - die hoogste vorm van alle leer wat te doen het met die oplossing van vraagstukke. Dit staan nie los van die ander leersoorte nie: daar word voortdurend van die ander metodes soos probeer-en-tref, nabootsing, ens. toegepas. Twee vorme word onderskei:
- i) Reproduktief - in die geheue word na stellings gesoek wat die probleem moontlik kan oplos en deur middel daarvan die oplossing kan deurvoer.
 - ii) Produktief of skeppend - dit behels 'n duidelike probleemstelling, ontleding van die vraagstuk, bewuste terugroeping van vroeëre ervarings en gebruikmaking van die voorstellings en begrippe om sodoende die oplossing te probeer vind.
- f) Verbeeldende leer - dit is die proses van kennis-making met mense, dinge en gebeurtenisse wat ontoeganklik is vir direkte waarneming en assosiasie. Die elemente omsluit oorspronklike sintuiglike gewaarwordinge, herlewings van sintuiglike kwaliteite, en waarnemingsbeelde. Die verbeeldingsproses self is 'n essensiële faktor vir die sukses van hierdie leer.

In die volgende oorsigtelike tabel toon Barnard (1971:126) aan onder watter leersoort elke skoolvak val:

Soort	Produk	Vak
Sensomotories	Enkelvoudige motoriese gewoontes, vaardighede en houdings.	Spel op die speelgrond, kleuterskool of kindertuin.
Persepsueel-motories	Samegestelde motoriese vaardighede.	Hand en tikskrif, instrumentale en vokale musiek, dans, volkspele.
Persepsueel	Halfvaardighede, woord-taal, saakdingbetekenis.	Tekene, natuurkennis, blad lees en -sing.
Assosiatief	Idees, woorde- like informasie.	Spelling, tale en feitlik alle vakke.
Konsepsuele	Begrippe, algemene idees, reëls, definisies, beginsels.	Taalkunde, wiskunde en natuurwetenskappe.
Verbeeldende	Beelde, 'n begrip van onsienlike dinge.	Geskiedenis, aardrykskunde.

'n Nederlandse inleiding met betrekking tot algemene musiekopvoeding, Aktief Muziekbeluisteren, is van mening dat wanneer 'n mens werklik nadere toegang tot die musikale domein wil verkry, die enigste oplossing is om na musiek self te luister. Dit is nie korrek om aan te

neem dat gehoorsbegrip slegs deur "tegniese oefening" en "geheue vir musikale elemente" gevorm word nie. Die so juis aangehaalde boek van Wuytack en Schollaert wys daarop (1973:37) dat intense gevoelsbeleving die musiekbegrip sterk aanhelp. By gehooropleiding moet ook die gevoel (emosie) en die skoonheidsgevoel (estetiese) in gedagte gehou word. Die behoefte aan selfuitdrukking in elke mens word as die beste uitgangspunt beskou:

"Deze onbewuste direkte estetische beleving, deze primaire schoonheidsservaring uit zich vooral in de estetische activiteiten van de mens: in het zelf aktief zijn, in het doen. Om een direkt kontakt met de muziek te verwezenlijken, gaat men zelf muziek maken: zingen, spelen en dansen. Dit wordt het eerste beginsel van een vernieuwde muziekopvoeding: direkte muziek, muziek die men als de zijne ervaart, die onmiddellijk voortspruit uit de muzikale geesteskrachten, in ieder mens aanwezig."

(Wuytack en Schollaert 1973:6-7)

In die voorafgaande benadruk die skrywers die estetiese deur praktiese toepassing en kreatiwiteit (aanvoeling en meelewing). Hulle bestee egter baie aandag aan beluistering en reaksies daarop, en kan tog nie wegkom van die grondliggende uitgangspunt wat by die begrip musiek nodig is nie, naamlik die analise van ritme (insluitende vormleer), melodie (insluitende frasering, intervalle en intervalleleer), en sameklank (insluitende harmonie en die daaraan-verwante element timbre). 'n Mens kan dus sê dat selfs al is algemene gehooropleiding van 'n minder deurgevoerde tegniese aard, dit tog op presies dieselfde beginsels berus, naamlik 'n uitbreiding van die begrip omtrent alle samestellende elemente van 'n musiekkomposisie met die waarderingselement nie uitgesluit nie. Die bewuste musiekwaarneming word deur gehooropleiding eindelijk tot musikale denke om-

vorm (Laaff 1957:6).

Die doel van gehooropleiding - wat 'n middel tot 'n dieper musiekbegrip wil wees - is volledige insig in en volkome begrip van die musikale materie, waar dit nie net om tegniese detail gaan nie, maar ook om musikale gehele. 'n Mens kan die insig tussen musikale eenhede verbeter deur duidelike omlyning en benoeming. Aangesien musiekteorie met die beskrywing van musikale elemente help, kan dit as die uitgangspunt van gehooropleiding beskou word:

"'n Mens kan dit ook so stel, dat die musiekmateriaal waaruit komposisies opgebou word, haarfyn geken moet word. Hierdie ken moet volledig wees, dus dit moet sowel visueel as ouditief onderskei kan word. Dit impliseer dus analiese tot in die kleinste besonderhede gevolg deur 'n hersamestelling tot die oorspronklike geheel."

(Loeb van Zuilenburg n.d.:1)

Die kern van gehooropleiding behoort die musikale komposisie te wees. Daarom lê 'n studie van die volgende komponente aan gehooropleiding ten grondslag:

- i) Metrum en ritme
- ii) Melodie
- iii) Sameklank
- iv) Tekstuur
- v) Struktuur

i) Metrum en ritme

Drie tydskategorieë wat tegelykertyd gemanifesteer kan word, kan in die musikale beweging onderskei word:

1. Ritme, wat die hoogste en mees outonome uiting van die tydselewing is. Dit kan óf in die geheel

selfstandig optree, óf die volgende tydskategorie - ritmiese modi - omsluit.

2. Ritmiese modi - 'n dertiende-eeuse ritmesisteem - word gekenmerk deur die aanhoudende herhaling van sekere eenvoudige ritmiese patrone. In die praktyk kom dit veelvuldig voor en kan as't ware as tipe van 'n bepaalde ritmiese belewing geklassifiseer word. In die literatuur staan sulke modi as versvoete bekend. Ses modi word gewoonlik onderskei (sien vb. 1). Die Griekse benamings het eers relatief laat in gebruik gekom, naamlik c. 1290 (Apel 1971:535).

Vb. 1

	Poëties	Musikaal
Jambies	U — U —	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
Trogeïes	— U — U	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
Daktilies	— U U — U U	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Anapesties	U U — U U —	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
Spondeïes	— — — —	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩
Tribragties	U U U U U U	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

'n Kort lettergreep word deur die teken U aangedui, en 'n lang lettergreep deur — . Elk van die voorbeelde hierbo bevat twee versvoete.

3. Die eenvoudigste tydskategorie word deur die polseenheid aangedui. In die klankbeweging word kernpunte waargeneem wat reëlmatige afstande van mekaar verwyder is. 'n Mens kan dit as periodieke ritme - wat 'n musikale werklikheid, die lewende polsslag van die musikale beweging is en waardeur fisiologiese ritme gekenmerk word - beskou. Dit kan ook as metrum bekend staan, hoewel die polseenheid en die genoteerde metrum nie altyd saam hoef te val nie.

'n Eenvoudige voorbeeld van bogenoemde drie tydskategorieë word in die Derde Klaviersonate (2de beweging) van Hindemith gevind (sien vb. 2). 'n Periodieke polseenheid - 'n jambiese modus - met daarbo 'n outonome ritme word waargeneem. Die polseenheid vervul nie net 'n harmoniese funksie nie, maar ook 'n ritmiese funksie.

Vb. 2

Hindemith: Klaviersonate nr. 3

Sehr lebhaft

ritme

modus (jambie)

pulseenheid: sehr lebhaft!

Die wisselwerking tussen metrum en ritme vorm dikwels 'n boeiende dualiteit aangesien die metrum nie noodwendig metronomies is nie, maar daar net sprake van min of meer reëlmatig terugkerende aksente is. Die metrum word deur die ritmiese samehang van die melodie sodanig beïnvloed dat dit selfs heeltemal kan verdwyn. Wanneer onreëlmatige metra soos 7/8, 5/4 en 7/4 egter die melodie metriseer, sluk die metrum as't ware die ritme in.

Bogenoemde dualiteit tussen metrum en ritme word deur beide Wuytack en Schollaert, en Loeb van Zuilenburg vermeld. Ritme moet deur die luisteraar as die ordenende tyds-, bewegings-, en vormfaktor in musiek ervaar word. Hierdie tydsordening lê nie soseer in wiskundige notasie

opgesluit nie, maar eerder in die aanvoeling " ... van een impulsieve beweeglikheid die berust op de dualiteit van spanning en ontspanning, arsis en tesis, waaruit de hele gamma ritmische grondpatronen voortvloeit." (Wuytack et al 1973:37-38) Die ervaring van bogenoemde dualiteit deur die luisteraar en die voordraer dui op 'n hoë standaard van agogiese* gehoorontwikkeling.

Die groot verskille in agogiese vaardigheid tussen leerlinge het seker met milieu te make, maar tot 'n mate het dit ook 'n fisieke basis: persone met swakker koördinasie en stram bewegingspatrone is dikwels ook ritmies minder begaafd. Metrum en ritme is skynbaar sterk met bewegingsvoorstelling verwant en euritmiek word daarom in heelwat skole as 'n bewuste vormingsbeginsel vir ritmiese belewing aangewend (Loeb van Zuilenburg n.d.:3). Ritmiek of euritmiek (so genoem deur die Switserse musiekpedagoog, Jacques-Dalcroze) is waar musiekopvoeding deur middel van liggaamlike beweging geskied. Euritmiek - van die Grieks eu (goed) en rhythmos (ritme) - is " ... in de ruimste zin de benaming voor elk streven een volledige harmonie tot stand te brengen tussen een mentale conceptie en een fysieke actie." (Arntzenius 1956:524) en is 'n moderne rigting in die liggaamlike opvoeding wat enersyds die bewegingskuns op antroposofiese grondslae omsluit (in 1912 deur Dr. Rudolf Steiner, 1861-1925, vasgelê), en andersyds die euritmiese spele van Elza Darcieël in Brussel.

*Die term agogiek wat deur H. Riemann bekendgestel is (Musikalische Dynamik und Agogik, dui op die " ... leer van die modifikasies in die tempo ter wille van die musikale voordrag." (De Villiers et al 1971:19)

Twee algemene doelwitte kan aan ritmiek toegeskryf word:

1. Dit dien as 'n medium van ekspressie (belewing) waar noodsaaklike vermoëns soos improvisasie, inisiatief, dramatisering, mimiek en verbeelding benut en ontwikkel kan word.
2. By die meer regstreekse gebruik van ritmiese beweging, naamlik as middel om musikale begrippe ten opsigte van tydmaat, ritme, vorm, toonhoogte en toonintensiteit tuis te bring, moet die ekspressie-doelwit nie onvervuld bly nie, maar moet dit altyd daarby geïntegreer word.

Ritmiek word as 'n besonder doeltreffende leermiddel beskou (McLachlan n.d.:200) omdat dit verskillende vermoëns van die kind benut: daar word voortdurend 'n beroep op die luistervermoë gedoen wat dan reaksies van 'n motoriese, intellektuele en emosionele aard vereis.

'n Grondige kennis van die mees gebruiklike en dus stereotipe ritmes, asook die geykte metra, stel die leerling in staat om vlotter van-die-blad te lees en te speel deurdat ritmiese herinneringsbeelde vasgelê en telkens, indien benodig, weer opgeroep en gebruik kan word. Omdat daar veel minder moontlikhede van ritmiese patrone as van melodiese variasies is, is die beheer van ritmiese "clichés" makliker as die melodiese. Ook is die ritmiese lees uiteindelik 'n gemakliker taak as die lees van toonhoogte en sameklank.

ii) Melodie

Melodie dui op die geordende opeenvolging van verskillende klanke wat 'n logiese samehang moet vertoon (Wuytack et al 1973:38). Melodie is onlosmaaklik aan ritme verbonde, aangesien 'n melodie nie net 'n versameling willekeurige toonhoogtes is nie, maar deur 'n sinvolle kurwe, die melos, gebind is. Op sy beurt word die melos in 'n minder of meer gespanne verband geplaas deur middel van die ritmiese verloop van die tone. Apel (1970:517) is van mening dat melodie uit toonhoogte-beweging plus ritme bestaan, en ter staving hiervan voer hy aan:

"By its very nature melody cannot be separated from rhythm. Each musical sound has two fundamental qualities, pitch and duration, and both of these enter into the successions of pitch-plus-duration values known as melodies... If a distinction between the pitch quality ('high-low') and the time quality ('long-short') is needed, the proper terms are motion and rhythm."

Die feit dat melodie nie 'n opeenvolging van los intervalle is nie, maar dat die samevoeging van intervalle organies is en die geheel meer as net die som van die onderdele, maak die afdeling melodie in gehooropleiding taamlik ingewikkeld. Soos by verbale kommunikasie lê die geheue die verband tussen tone. Die brein verstaan die toonopvolgings as 'n geheel deur 'n soort vergelykingsproses. Waar die melodiese eenhede baie kort is word dit dan in reekse tot langer musikale gehele saamgevoeg. Dit is veral in die Baroktydperk merkbaar (sien vb. 3).

Vb. 3J.S. Bach: Fuga nr. 2 (bk. 1)

Die mees musikale benadering tot die afdeling melodie in gehooropleiding is die ontlening van stereotipe melodiefragmente soos beginformules en kadenswendings aan die bestaande musiekliteratuur, en die vertaling van sulke fragmente van toon na noot en andersom (van-die-blad sing, naskryf, naspeel en transponering). Die musiekfragmente kan op drie maniere gesing word:

1. Op solfaname - sodoende word voortdurend besef op watter toontrap die sanger hom bevind.
2. Op nootname - dit vergemaklik die vertalingsproses van toon na noot en versterk die assosiasies tussen toon en noot.
3. Op vokale (bv. a-e-i-o-u-oe-au) - dit is die sanger se geliefkoosde en musikaalste wyse van bladsang, maar ook dikwels die moeilikste.

Vir die vraag of 'n mens die mineurtoonsoort op 'n do of 'n la moet begin, word die volgende oplossing aan die hand gedoen:

"Namate daar meer en meer gebruik gemaak is van kerktoonsoorte in werke van Debussy, Strawinsky, Bartok en baie ander groot meesters, en namate selfs die 'pop' en 'folk' musiek die gebruik van sulke toonlere oorgeneem of weer opgeneem het, lyk dit vanselfsprekend om die toepaslike solfa-naam van die betrokke kerktoonreeks as tonika te neem."

(Loeb van Zuilenburg n.d.:6)

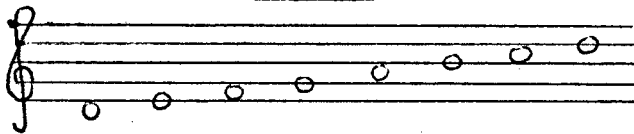
Vb. 4 illustreer laasgenoemde aspek:

Vb. 4

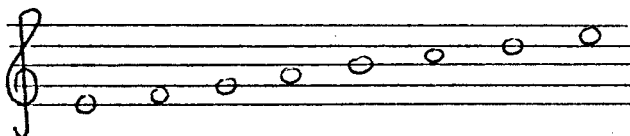
do-leer: Ionies



re-leer: Dories



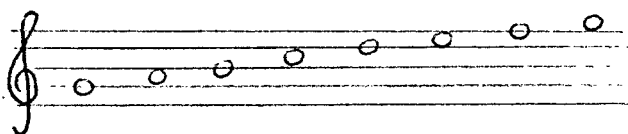
mi-leer: Frigies



fa-leer: Lidies



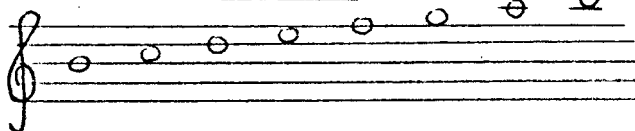
so-leer: Miksolidies



la-leer: Eolies



ti-leer: Lokries



Indien egter chromatiese veranderinge in 'n melodie voorkom word verhogings met 'n i-klank aangedui (fa-fi, so-si), en verlagings met 'n o-klank (mi-mo, la-lo).

In 'n komposisie mag melodie verskyn sonder enige bykomende element van tekstuur (monofonie), of in kombinasie met een of meer ander melodieë (polifonie), of gesteun deur harmonieë (homofonie) - sien vb. 7 onder Tekstuur. Sekere stereotipe melodiese eienskappe word ook in die musiek van die twintigste eeu aangetref. Dikwels is die telkens terugkerende elemente intervalles van aard: in musiek van Bela Bartók word die interval as't ware tot 'n motief verhef (sien vb. 5). Die melodieë word weggetrek van 'n harmonies-tonale fondament deur spesifieke opeenvolgings van intervale:

Vb. 5

Bartók: Konsert vir Orkes (1ste bew.), mm. 272-285

272
Tranquillo, J. = 78-70
Cl. I
Vln. I
Vln. II
Vla.
p, dolce
pp
pochiss. rall.

iii) Sameklank

Europese musiek word reeds 'n tiental eeue van ander musiekkulture onderskei deur veral die fenomeen sameklank. Die agtiende eeu sorg vir die onbetwiste heerskappy van die sameklank bo die ander musikale elemente. Die sameklank word deur die groot Romantici as 'n ekspressiewe middel van die eerste orde hanteer en sedertdien word generasies van musici in "harmonieleer" opgelei. De Leeuw (1977:74) wys egter op die keersy van bogenoemde benadering, wat op tweërlei wyse gemanifesteer word:

- "1. De harmonieleer zoals wij die kennen bestrijkt slechts luttele eeuwen in de totale ontwikkeling van de samenklank.
2. Meer nog dan deze beperking is op zichzelf het feit, dat de samenklank bij ons zo'n primaire rol speelt, funest geweest voor een zuivere ritmische en/of melodische ontwikkeling. De muziek reageert hier als elk levend organisme: een eenzijdige ontwikkeling van één aspect kan ten koste gaan van andere."

'n Bewuste musikale opleiding kan 'n eensydige benadering van die sameklank verhoed en spreek dit vanself dat veral die kombinasie van harmonie, melodie en ritmiek bepalend sal wees vir die musikale voortsetting van 'n gegewe sameklank. Terwyl melodie die horisontale aspek van die tekstuur in 'n komposisie konstitueer, vorm harmonie die vertikale aspek en is dus vir die musiek dit wat perspektief vir die skilderkuns is, naamlik die derde dimensie, die element van diepte (Machlis 1961:22).

'n Belangrike bestanddeel van gehooropleiding wat dikwels baie verwaarloos word, is die studie van die kwaliteit of die "soortelikheid" van sameklanke. Laasgenoemde aspek word soos volg omskryf:

"Daar is 'n wesentlike verskil tussen die sameklank van 'n interval of 'n akkoord en die melodiese gebroke vorm daarvan. Willemze* praat in die verband van die 'soortelike geluid' van 'n sameklank ... Die sameklank van 'n majeur derde is 'n totaal ander musikale fenomeen as die na mekaar klank van die twee samestellende tone - dit gee 'n majeur-sensasie en het 'n musikale betekenis meer belangwekkend as die twee samestellende tone sou laat vermoed."

(Loeb van Zuilenburg n.d.:10)

Daar word tradisioneel baie aandag gegee aan die sewe sekondêre vierklanke en die drie chromatiese vierklanke soos in vb. 6 aangetoon. In Westerse musiek kom hierdie vierklanke ontsettend baie voor - daarom is 'n uitgebreide studie van die soortelike geluid van elkeen die moeite werd.

Vb. 6

Sekondêre vierklanke

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
C Majeur							
c mineur							

*Theo Willemze: Het muzikaal gehoor, vorming en ontwikkeling. Utrecht: Aula boeken, 1969.

Die vierklanke word soos volg benoem:

Majeur

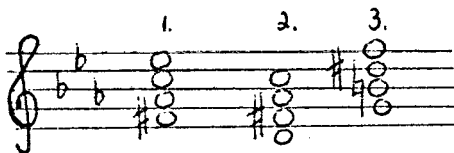
1. I⁷: majeur
2. II⁷: mineur
3. III⁷: mineur
4. IV⁷: majeur
5. V⁷: dominant sewende
6. VI⁷: mineur
7. VII⁷: halfverminderd

mineur

1. I⁷: mineur majeur
2. II⁷: halfverminderd
3. III⁷: vergroot
4. IV⁷: mineur
5. V⁷: dominant sewende
6. VI⁷: majeur
7. VII⁷: verminderd

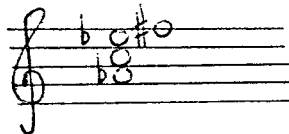
Chromatiese vierklanke

c mineur

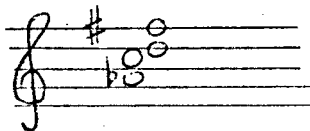


Die chromatiese vierklanke staan bekend as:

1. IV⁷-chrom.: dubbel verminderd (in eerste omkering die Duitse sesde)



2. II⁷-chrom.: hard verminderd (in tweede omkering die Franse sesde)



3. V⁷-chrom.: ver groot dominant sewende (in derde omkering die Dominant dertiende)



iv) Tekstuur

Die term tekstuur verwys na die kwaliteit van 'n klank of 'n reeks klanke wat die volgende komponente omsluit: toonhoogte(s), timbre en luidheid, wat op hulle beurt weer 'n sekere tydsamehang kan toon. Tekstuur beskryf in 'n komposisie dus sekere verwantskappe tussen stemme (bv. monofonies, polifonies en homofonies - sien vb. 7), asook die kwaliteit van die klank wat deur 'n gegewe instrumentale kombinasie voortgebring is in terme van hul instrumentale kleur en die wyse waarop hulle saam toonhoogtes voortbring (Vinton 1974:741).

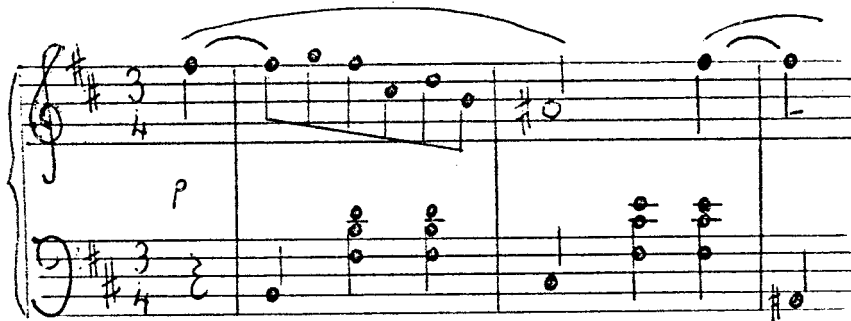
Vb. 7a) Monofonies

Gregoriaanse kerksang: Hodie Christus Natus Est

Ad Magnificat, Antiphona.

I. 8 2

H ODI- E * Chri- stus na- tus est: hó- di- e Salvá- tor appá- ru-
 it: hó- di- e in terra canunt Ange- li, lae- tán- tur Archánge- li:
 hó- di- e exsúl- tant justí, di- céntes: Gló- ri- a in excélsis
 De- o, al- le- lú- ia. E u o u a e.

b) PolifoniesJ.S. Bach: Fuga nr. 5 (bk. 2)c) HomofoniesChopin: Wals op. 69 nr. 2

Waar daar in tonale musiek met drie komponente - melodie, harmonie en ritme - rekening gehou moet word, moet in nie-tonale musiek ook klankdigtheid bygevoeg word. In die nie-tonale musiek ontbreek harmonie as spanninggewende element in die tradisionele sin, en word die funksie van die harmonie "... overgenomen deels door de melodie (grote, vaak het octaaf overschrijdende intervallen, die spanning geven), deels door de ritmus, maar vooral door de klankdichtheidsparameter." (Kloppenburger 1977:25)

Om twintigste-eeuse musiek beter te kan verstaan, behoort die analise van tekstuur 'n integrale deel van gehooropleiding te vorm, veral waar beide die skilderkuns en musiek hulle in 'n toenemende mate op die gebruik van kleur en

tekstuur toespits. Een van die belangrikste komponente van tekstuur, naamlik timbre of klankkleur (Duits: Klangfarbe) - dit is die aard van die spesifieke geluid wat deur 'n instrument, instrumente of stemme voortgebring word - is vir musiek dit wat kleur vir die skilderkuns is. Helmholtz (1821-1894) het deur wetenskaplike bewysvoering daarop gewys dat timbre deur die aantal botone, maar veral deur die prominensie van sommige botone bepaal word (Lloyd en Boyle 1978:6). Timbre word beskou as die vindingryke gebruik van suiwer klankkwaliteite, tesame met meer komplekse manifestasies van tekstuur in die geheel (Dennis 1970:2).

v) Struktuur

Aan bogenoemde komponente moet ook vormgewing of struktuur - wat vir 'n ordelike samehang van die beskikbare materiaal sorg - toegevoeg word. Vorm is 'n noodsaaklike element van 'n kunswerk, aangesien musiek berus op die organisasie van klanke tot 'n samehangende, logiese geheel; en vorm en inhoud vir 'n hegte eenheid sorg, deurdat die musikale inhoud (die innerlike besonderhede - wat tonaliteit, melodie, metrum en ritme, sameklank en tekstuur omsluit) die vorm in 'n komposisie bepaal. In dié verband praat Wuytack en Schollaert (1973:17) van die Gestalt of geheelswaarneming wat aan vormwaarneming gelykstaande is, en wat hulle definieer as:

"Precies het inpassen van delen in het geheel, het opbouwen van het geheel uit de delen, het bewerken van de éénheid door de contrastwerking van de verschillende geledingen. Komponeren betekent een vorm, een struktuur, een Gestalt schenken aan de delen: een wisselwer-

king veroorzaken tussen de delen en het geheel."

Hulle (1973:17) wys vervolgens daarop dat dit in die moderne didaktiek veel eerder om sintese as analise gaan:

"Ook het bewuste analytische werk komt ter hulp. Maar men moet de term analyse goed begrip: niet enkel analyseren, losmaken, detailleren, maar wel een goed begrepen studie van een geheel en zijn delen, volgens het onvervangbare schema dat ons de moderne didaktiek toont: vertrekken uit een totaliteit om van hieruit te differensiere, te analyseren, maar om dan alles in de totaliteit terug te plaatsen."

Gehooroopleiding in die twintigste eeu vereis egter 'n nuwe, onbevange luisterhouding. Die feit dat twintigste-eeuse musiek 'n estetiese heroriëntasie en algeheel nuwe luistergewoontes by die luisteraar noodsaak met die oog op 'n onbevange luisterhouding, word soos volg omskryf:

"When the listener approaches twentieth-century music with previously established auditory habits, his failure to comprehend the new musical universe will be nearly total, for the music of our century is built upon entirely new premises which demand a perceptual approach that is totally different from that of previous eras. Without a reorientation of his listening habits and esthetic attitudes, the listener will rebel against the innovations and against the innovators who have caused his frustration; the new music will remain incoherent and chaotic. Consequently, musical innovations must be met with a willingness to listen and to learn."

(Deri 1968:vi)

Deur die nuwe, onbevange luisterhouding wat twintigste-eeuse musiek van die luisteraar vereis, kan die kommunikasiegaping tussen die twintigste-eeuse komponis en luisteraar oorbrug word. Die doel van die huidige tesis is dan ook die daarstelling van riglyne vir gehooropleiding in nuwe musiek by die musiekopvoeding vir die verkryging van só 'n luisterhouding.

HOOFSTUK II

LUISTERHOUDING BY NUWE MUSIEK

Twintigste-eeuse musiek blyk fundamenteel so verskillend van musiek uit die verlede en so uiteenlopend van aard in sigself te wees, dat die verband tussen die oue en die nuwe, en terselfdertyd ook die eenheid van die nuwe wat dit van die oue onderskei, nie altyd onmiddellik duidelik is nie. Deurdat die nuwe uit die oue voortspruit en seker karakteristieke daarvan behou, kan nuwe musiek met 'n mate van perspektief as 'n noodsaaklike ewolusie - en nie, soos aanvanklik gemeen, 'n gewelddadige rewolusie nie - beskou word (Machlis 1961:4). Die reëls verander, maar nie die reëlkonsep, " ... the eternal principle of law and order which is basic to the discipline of art" (Machlis 1961:5) nie.

Reeds in 1933 som Marion Bauer (1978:128) nuwe musiek op as " ... an attempt to escape the obvious, to avoid time-worn combinations, to elide the unnecessary, to allow the mind to supply implied detail and to break down established boundaries not in a spirit of revolt but of exploration. In harmony, in the building of cadences, in the use of musical forms, we are finding new ways of treating old material; we are exhausting the possibilities of chromatic resources; we are experimenting with new ideas and methods; we are studying the aims and theories of modern composers and are being influenced by their idioms and individual technics."

Op die vraag wat nuwe musiek is, sê Schönberg (1951:39) in 1951:

"Evidently it must be music which, though it is still music, differs in all essentials from previously composed music. Evidently it must express something which has not yet been expressed in music. Evidently, in higher art, only that is worth being presented which has never before been presented."

Eric Salzman (1974:3) sien die verband tussen die oue en die nuwe in die gebruik van chromatiek; die uitgebreide en vryer gebruik van dissonansie; die vasstelling van harmoniese-, melodiese-, en strukturele idees wat spruit uit volksmusiek en vroeë Westerse musiek; die konsep van die onderlinge strukturele verwantskap tussen alle dele van 'n komposisie; die ontdekking van die verre verlede en nie-Westerse musiek; die geweldige uitbreiding van instrumentale kleur en -tegniek; en die nuwe vryheid, kompleksiteit, en onafhanklikheid van ritme, dinamika en timbre. Alle twintigste-eeuse musiek kan as 'n eenheid beskou word wanneer dit teenoor die verlede met sy oorheersende tonale idees gestel word, en as rede voer Salzman (1974:6) aan:

"Once this unity, essentially negative in its nature, has been grasped, we can begin to understand the positive ways in which contemporary creative thought has redefined its intellectual, expressive, and creative aims."

Om in die veelheid van twintigste-eeuse verskynsels 'n mate van oorsigtelikheid te probeer bewerkstellig, kan 'n mens volgens Temmingh die volgende indeling doen: 1900-1925, 1925-1950, en 1950-vandag. Temmingh (1975:68) is van mening dat die fase-indeling hoofsaaklik op die verbreding en uiteindelijke opheffing van tonaliteit tot 1925, en die koms van seriële en post-seriële tegnieke sedert 1950 berus. Ook Ton de Leeuw verdeel die twintig-

ste eeu in drie periodes, naamlik ca.1908-ca.1925 as eerste periode, ca.1925-ca.1950 as tweede periode, en ca.1945-vandag as derde periode. As rede hiertoe voer hy (1977:19) aan:

"Ondanks alle individuele verskillen zijn er toch grote, gelijklopende onderstromingen, die we zullen trachten weer te geven in een verdeling in drie grote periodes."

Vir 'n oorsigtelike samevatting van De Leeuw se verdeling, sien Bylae A. De Leeuw (1977:26-27) wys daarop dat dit by die verdeling nie om historiese volledigheid gaan nie, maar om 'n karakteristieke beeld van die tyd.

Die verbreding en uiteindelijke opheffing van tonaliteit, en die nuwe konsepte van melodie, tonaliteit, ritme, tekstuur en vorm in nuwe musiek noodsaak 'n estetiese heroriëntasie en algeheel nuwe luistergewoontes by die luisteraar. Vir dié doel - en om 'n onbevange luisterhouding te skep deur die daarstelling van riglyne vir gehooropleiding in nuwe musiek - word die volgende aspekte van twintigste-eeuse musiek breër toegelig:

- i) Melodie
- ii) Tonaliteit
- iii) Ritme
- iv) Tekstuur
- v) Vorm
- vi) Nuwe komposisieprosedures

i) Melodie

Omdat die twintigste eeu deur 'n toenemende pluriformiteit gekenmerk word, is dit moeilik om die melodiese komponent in kontemporêre musiek met betrekking tot intervalle en omvang te definieer en te veralgemeen.

Een feit bly egter onbetwisbaar, en dit is dat die twintigste eeu steeds voorkeur aan melodie, net soos in die agtiende en negentiende eeue, gee (Machlis 1961:20). Melodie is steeds een van die primêre faktore in die mees- te twintigste-eeuse musiek, hoewel die verskynsel en karakter daarvan heeltemal verander het. Igor Strawinski (1947:41) merk tereg op:

"What survives every change of system is melody."

Die kontemporêre komponis streef nie die skoonheid van die klassieke of romantiese melodie na nie, maar bepaal sy aandag veel eerder by die Gregoriaanse gesang, musiek uit die Middeleeue en Renaissance, die musiek van J.S. Bach, asook by die vryheid en improviserende kwaliteit van die Oosterse melodie (Machlis 1961:17). Daaraan kan 'n mens nog die volksmusiek uit die Balkanlande (Oos-Europa) en Noord-Afrika toevoeg.

Deur die vermyding van simmetrie en herhaling word alle oortollighede in die nuwe melodie geskrap. Volgens Machlis (1961:17) is die kontemporêre komponis se oogmerk " ... a finely molded, sensitive line packed with thought and feeling, which will function at maximum intensity as it follows the rise and fall of the musical impulse." Die onvermoeide aandag van die luisteraar word by so 'n melodie vereis, omdat die betekenis nie dadelik deur die kort frases blyk nie. Wanneer die komponis wel van tradisionele patrone soos kadense en herhaling gebruik maak, wend hy dit baie subtiel en onopsigtelik aan. Die bipolêre neiging van die nuwe melodie blyk deur die groot spronge waar voorkeur aan spesifieke intervalle soos die sewende, negende (selfs groter), asook vergrote intervalle (veral die tritonus), gegee word; en andersyds

Die volgende voorbeelde illustreer sommige karaktertrekke van die nuwe melodie:

Die nie-tonale melodie bevat groot spronge en 'n onreëlmatige struktuur:

Cru - cem tu - am a - do - ra - mus Do - mi - ne

Die liriese tema illustreer dat die nuwe melodie egter nie altyd te ver van die tradisionele norme afwyk nie:

Barber: School for Scandal (ouverture)

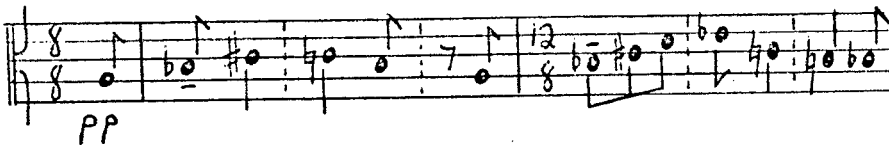


Vb. 10

Melodieë wat uit kleiner intervalle bestaan, word veral in die musiek van Bartók gevind:

Bartók: Musiek vir Strykers, Slagwerk en Celesta, mm. 1-2

Andante tranquillo ♩ = c. 116-112
Viole con sordino



Bartók: Sesde Strykkwartet, mm. 1-3

Mesto ♩ = c. 96

Altviool



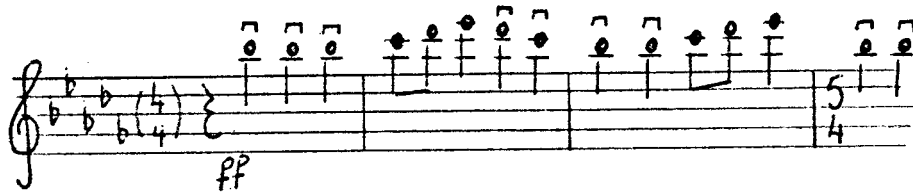
Vb. 11 illustreer 'n melodie wat deur ritmiese energie gedomineer word, maar volkome tonaal is en volksliedkarakter vertoon:

Vb. 11

Strawinski: Le Sacre du Printemps, "Rondes Printanières",
mm. 32-35

Sostenuto e pesante ♩ = 80

Viool I



Vb. 12 illustreer 'n melodie met 'n geringe tonale gevoel:

Vb. 12

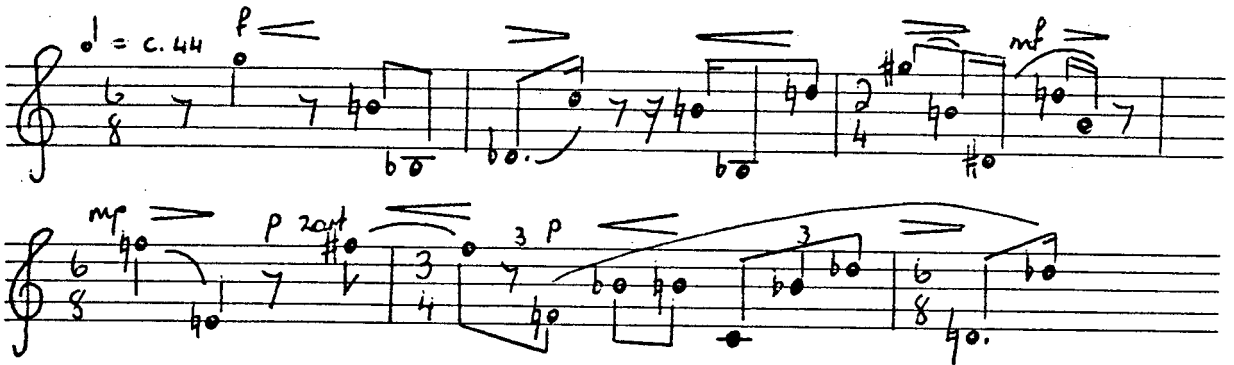
Hindemith: Simfonie in E-mol (1940)



In vb. 13 wyk die melodie nog verder van die tradisionele norme af:

Vb. 13

Webern: Zwei Lieder, op. 8



Machlis wys daarop dat twintigste-eeuse musiek 'n skeiding tussen instrumentale melodie en die vokale oorsprong daarvan gebring het. Hy (1961:18) vervolg:

"The new melody is neither unvocal nor anti-vocal; it is simply not conceived in terms of what the voice can do. The themes of twentieth-century works contain wide leaps and jagged turns of phrase that are not to be negotiated vocally. Contemporary melody ranges through musical space, striding forward boldly along untrodden paths. Instinct with energy and force, its line is apt to be angular rather than curved."

Vokale melodieë in nuwe musiek word deklamatories gekonsipieer ('n natuurlike uitvloeisel van Wagner en Debussy se benadering tot die stem) en wat in Schönberg se gebruik van Sprechstimme* (dit is voordrag waarin die toonhoogte

*Sprechstimme is 'n spesiale vokale effek wat in 1897 bekendgestel is in Humperdinck se melodrama Königskinder (Dallin 1974:226).

net beraam word, terwyl ritmiese waardes streng beheer word) in Pierrot Lunaire gemanifesteer word (sien vb. 14).

Vb. 14

'n Voorbeeld van Sprechgesang:

Schönberg: Pierrot Lunaire, op. 21, "Der kranke Mond",
mm. 1-8

♩ = 96-100

p

Du nach - tig to - des kran-ker Mond dort — auf des

f *pp subito*

Him-mels schwarzem Pfuhl, — dein Blick, so tie - bernd ü ber-gross

f *pp*

bann't wie frem-de Me-lo - die.

De Leeuw (1977:63) merk onder meer op:

"Hier zien we een nuwe poging om een eien, autonome spreekmelodie te creëren, die noch spraak, noch zang is. De aangegeven toonduren en -hoogten volgen, in het gewone declamatorische gemiddelde vrij de woordval van de tekst. De met gemerkte noten moeten ritmisch nauwkeurig worden uitgevoer. Maar de aangegeven toonhoogten zijn vrij, in zoverre dat zij, na het treffen ervan, direct verlaten moeten worden in dalende of stijgende richting (portamento). De normale buigingen van de spreekstem worden zeker niet geïmiteerd, maar wel staan we veel dichter bij de grote rijkdom aan inflexies van de spreektaal ...

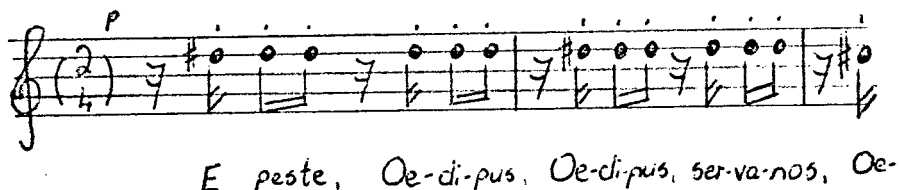
De fluitpartij geeft een goede indruk van een instrumentale melodie met declamatorisch karakter. Dergelijke melodieën komen in de vrije atonaliteit en later veel voor. Het Sprechgesang (Schönberg gebruikt de termen 'Sprechmelodie' en 'Sprechstimme') is veel strikter vastgelegd in toonhoogte en ritme dan de meeste spraakmelodieë ... Er is dus eigenlijk sprake van wederzijdse doordringen van instrumentale en vocale melodieë. Enerzijds zijn vele vocale melodieën van de nieuwe tijd instrumentaal van opzet, anderzijds blijkt de instrumentale melodieë kenmerken te hebben van vocaal-declamatotische afkomst."

Vokale melodieë toon ook soms 'n perkussiewe behandeling van die menslike stem - veral Strawinski benut hierdie potensiaal (vb. 15):

Vb. 15

Strawinski: Oedipus Rex, 1ste bedryf, mm. 51-53

Tenore
Marcato (secco)

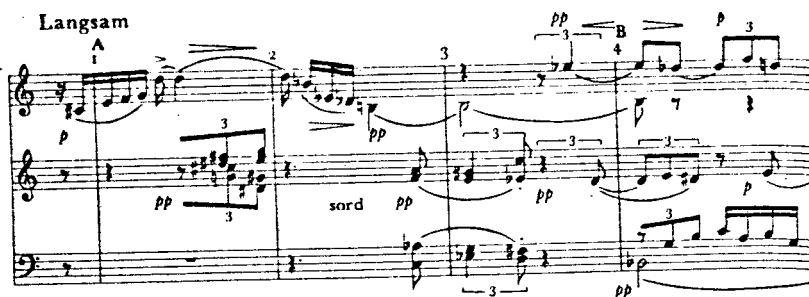


kan wees. Webern maak dikwels van die Klangfarbenmelodie - waar verskille in timbre in 'n melodiese lyn beklemtoon word - gebruik (Deri 1968:31). In vb. 16 word Webern se gebruik van die Klangfarbenmelodie geïllustreer: Klankkleur is hier geen byvoeging nie, maar 'n bestanddeel van die musikale vormgewing (De Leeuw 1977:100).

Vb. 16

Webern: Ses Orkesstukke, op. 6

a) Klinkende toonhoogtes:



In die eerste 3 mate (A) vind 'n horisontale en vertikale ontplooiing plaas, terwyl nuwe stemme in m.4 (B) verskyn.

A

Die horisontale motief bestaan uit 'n stygende en dalende lyn wat beide deur die fluit gespeel word. Die hoogste en laagste toon word respektiewelik deur die trompet en horing hiervan in toonduur en toonkleur onderskei. Beide akkoordgroepe het hul eie ritme en kleur (celesta en gedempte lae strykers) wat kontrapunt - "kleurenkontrapunt" (De Leeuw 1977:100) - teenoor die hoë en lae tone van die trompet en horing vorm. Die vier basiskleure van die orkes (hout, koper, celesta en strykers) word in A gebruik, terwyl die ritenuto en die uitgeskrewe vertraging in die tweede akkoordgroep die einde van A aandui.

[illegible]

ii) Tonaliteit

Fundamentele veranderings vind in twintigste-eeuse harmonie deur die emansipasie van die dissonant en die opheffing van tonaliteit plaas. Die ineenstorting van die tradisionele harmoniese sisteem lei tot nuwe harmoniese konsepte en 'n geheel nuwe wyse van organisasie. Die opsegging van die onderskeid tussen konsonant en dissonant in nuwe musiek verander die aard van die harmoniese kadens en dit word onopsigtelik en subtiel aangewend. Dikwels bevat 'n nuwe komposisie geen volledige kadens nie. Sodoende word 'n toenemende mate van spanning verkry en is die struktuur minder duidelik geartikuleer. Die nuwe harmonie ontgin die dissonant as 'n perkussiewe effek waardeur spanning voortgebring word. In vb. 17 word die gebruik van sulke perkussiewe harmonieë geïllustreer: Die enkele akkoord bestaan as 'n vertikale entiteit en toon geen verband met die voorafgaande of daaropvolgende akkoorde nie. Hierdie beklemtoning van die individuele akkoord is een van die vernaamste karaktertrekke van twintigste-eeuse harmonie (Machlis 1961:29).

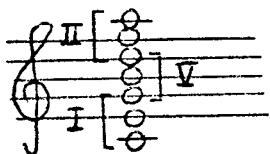
Vb. 17

Bartók: Allegro Barbaro, mm. 200-204



Nuwe samekranke word deur die gebruik van poli-akkoorde (dit is die gelyktydige klink van tradisionele akkoorde) geskep. Hoogs dissonante kombinasies ontstaan deur die opeenstapeling van kranke. Vb. 18 bestaan uit drie afsonderlike driekranke, naamlik I, V en II. Die twee pole van klassieke harmonie (tonika en dominant) vorm dus 'n soort montage, waardeur die tradisionele drieklank ver-ryk, en die klankvolume vermeerder word:

Vb. 18



Een van die uitstaande prestasies van die twintigste eeu is die ontstaan van 'n soort poli-harmonie, waar die komponis twee of meer harmonie-strominge teenoor mekaar stel (Machlis 1961:26). 'n Bekende voorbeeld van poli-harmonie word in Strawinski se Pétrouchka gevind - sien vb. 19:

Vb. 19

Strawinski: Pétrouchka, mm. 45-57

Vivace ♩ = 138

The image shows a page from a musical score for Igor Stravinsky's 'Pétrouchka', measures 45-57. The score is written for a large ensemble, including Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Each instrument has its own staff, and the music is characterized by dense, overlapping textures where multiple harmonic lines are played simultaneously, illustrating the concept of polyphony. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 138 beats per minute. Measure numbers 8, 9, and 10 are indicated above the Violin I staff.

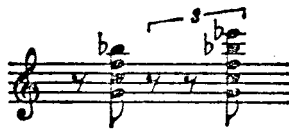
Ewe betekenisvol is die verskyning van nuwe maniere van akkoordvorming. Waar agtiende en negentiende-eeuse akkoorde uit tertse opgebou was, word akkoorde in die twintigste eeu dikwels op die kwart gebaseer. Hieroor merk Machlis (1961:26) onder meer op:

"This turning from tertial to quartal harmony constitutes one of the important differences between nineteenth- and twentieth-century music."

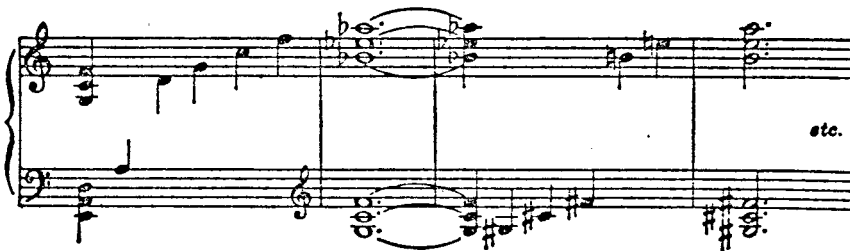
Akkoorde wat op kwarte gebaseer is, toon 'n prikkelende varsheid wat 'n karaktertrek van die twintigste eeu is - sien vb. 20:

Vb. 20

Strawinski: Le Sacre du Printemps, "Danses des Adolescents", m. 34



Schönberg: Kammersymphonie, op. 9



Komponiste baseer hulle harmonieë ook op ander intervalle: vb. 21 illustreer akkoorde wat uit opeenvolgende kwinte bestaan, en vb. 22 toontrosse wat op sekundes gebaseer is.

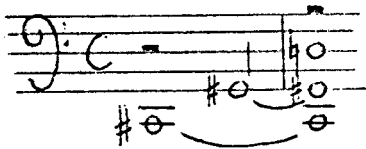
Vb. 21

Strawinski: Le Sacre du Printemps, "Danses des Adolescents", m. 26



Honegger: Le Roi David, nr. 16, "La Danse devant l'Arche",
mm. 1-2

Tranquillo ♩ = 76



Vb. 22

Bartók: Mikrokosmos (vol. IV), "Mélodie dans la brume",
mm. 24-27



In kontemporêre musiek is melodie en harmonie nie meer, soos in die klassiek-romantiese tydperk, onskeibaar nie. Twintigste-eeuse melodie is nie meer aan harmoniese progressies of standaard-akkoordstrukture gebonde nie, en

word nie deur bekende harmonieë gesteun nie. Dikwels dui die spronge in die melodiese lyn op harmoniese groeperings wat vir die luisteraar vreemd is. Ten opsigte van die probleme wat deur die luisteraar ondervind word, merk Machlis (1961:29) op:

"If this absence of standardization allows for freshness and novelty, it also makes it more difficult for us to apprehend the melody - at any rate, until we have heard enough contemporary music to build up a body of memories and associations comparable to those which help us apprehend the traditional melodic patterns."

Machlis is verder van mening dat die moderne era meer in die dissonant, wat die verhoogde spanning in die hedendaagse lewe weerspieël, as in die oplossing daarvan geïnteresseerd is. Hy (1961:31) wys egter op die aanpasbaarheid van die menslike oor ten opsigte van die nuwe harmonie:

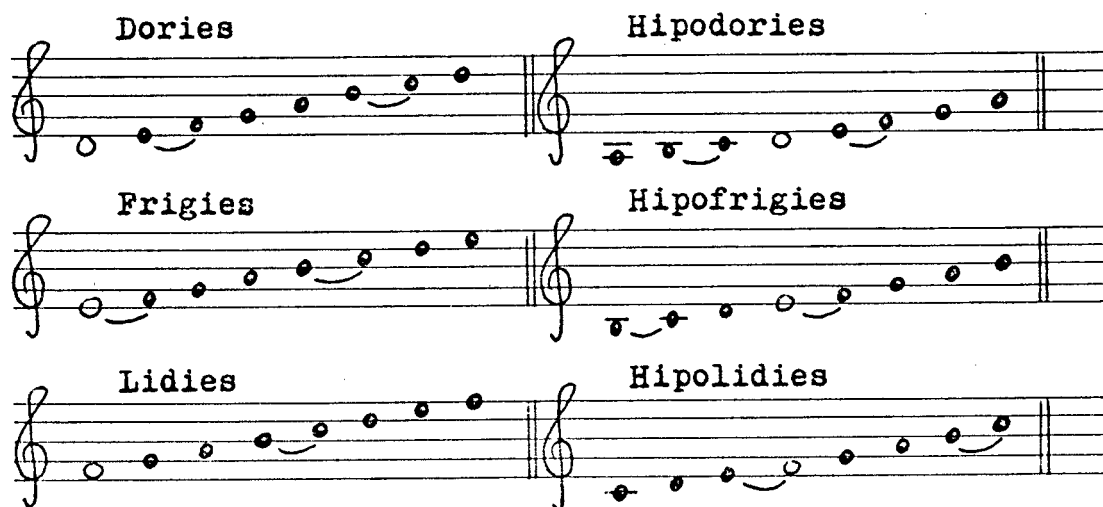
"Behind the new harmonic language is the wonderful capacity of the human ear to adapt to new conditions, to receive and assimilate ever more complicated sounds. Availing themselves of this capacity, contemporary composers have created tone combinations of unprecedented complexity capable of expressing the most subtle and elusive meanings. Twentieth-century harmony, infinitely venturesome in spirit, reveals to us the perspectives of an ever-expanding tonal universe."

Een van die mees diepgaande veranderings in twintigste-eeuse musiek is die verbreding en uiteindelijke opheffing van tonaliteit, wat tot die ineenstorting van die tradisionele harmoniese sisteem lei, en nuwe harmoniese konsepte asook 'n geheel nuwe wyse van organisasie tot gevolg het. Dit is ietwat paradoksaal dat die geleidelike proses wat uiteindelik tot die opheffing van tonaliteit

sou lei nie met die nodige aanpassing deur die luisteraar gepaard gegaan het nie (Deri 1968:71). 'n Heroriëntasie van die luisterhouding word veral genoodsaak deur die gebrek aan 'n tonale gevoel in nuwe musiek waardeur die luisteraar van sekuriteit ontnem word (Deri 1968:72).

Die strewe van die twintigste-eeuse komponis om musiek van die oorheersing van die majeur/mineur-sisteem te bevry, lei tot die verbreding van tonaliteitsbegrippe. Debussy, wat deur vele as verteenwoordigend van die skeidslyn tussen negentiende en twintigste-eeuse musiek beskou word, lewer die grootste bydrae tot die grondlegging van die nuwe harmoniese taal deur sy vermyding van die skerpomlynde tonika/dominant-verwantskappe, en verswakking of opheffing van die majeur/mineur-tonaliteit (Deri 1968:60). Deur die vermyding van die majeur/mineur-sisteem, wend twintigste-eeuse komponiste hulle tot die musiek van die Middeleeue en Renaissance, en word die gebruik van die Middeleeuse-toonleerpatrone - die sogenaamde kerktoonlere (sien vb. 23) - veelvuldig aangewend.

Vb. 23

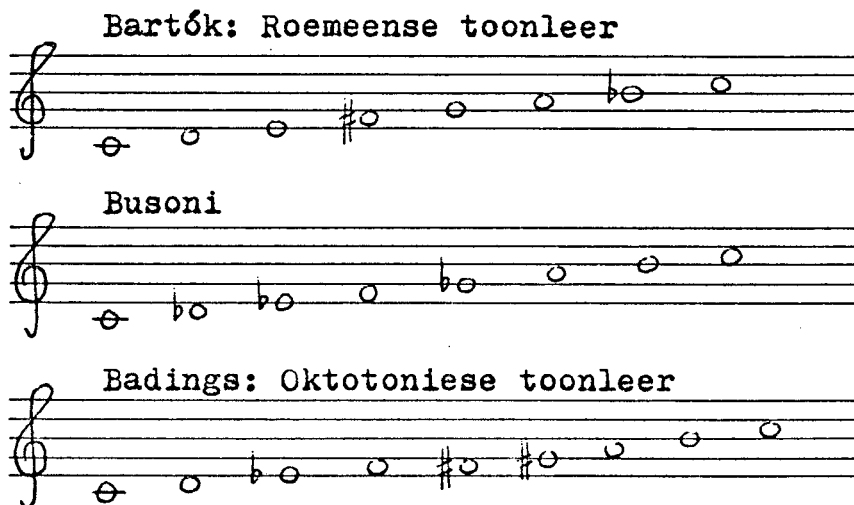




Die kerktoonlere dien as basis vir Europese kunsmusiek vanaf die einde van die sesde tot aan die einde van die sestiende eeu. Die tipe melodie en harmonie wat gedurende hierdie tydvak heers, staan bekend as modaal - in teenstelling met tonaal, wat na die majeur/mineur-harmonie verwys.

By die gebruik van nuwe harmoniese konsepte vind die twintigste-eeuse komponis ook inspirasie in die eksotiese toonlere van Sjina, Indië, Java en ander Oosterse lande, asook in toonlere wat in Europese volksmusiek voorkom, en eksperimenteer ook met die gebruik van nuwe toonlere - sien vb. 24:

Vb. 24



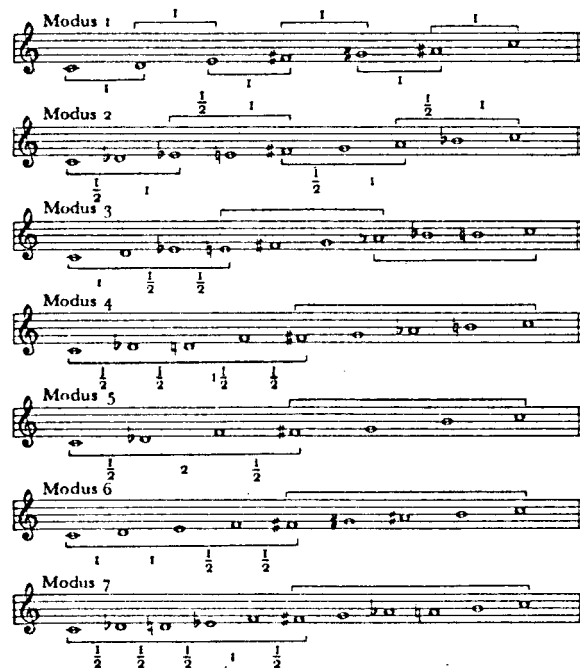
Hoewel modaliteit by Debussy 'n gebruikelike verskynsel is, is dit veral sy landgenoot, Olivier Messiaen, wat die modale aspek besonder verryk:

"Deze ontwikkelde de theorie van de modes à transpositions limitées, gebaseerd op het getempereerde systeem van twaalf chromatische tonen. Dit zijn modi, bestaande uit identieke groepen, die na een aantal chromatische transposities weer terugvallen in dezelfde tonenconstellatie."

(De Leeuw 1977:80)

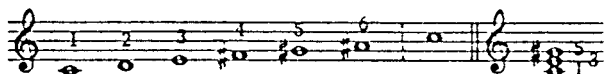
Bogenoemde modi word in vb. 25 geïllustreer: die laaste noot van elke groep is altyd die eerste van die volgende:

Vb. 25



Modus 1 omvat ses groepe van twee tone wat een maal transponeerbaar is. Hieronder val die heeltoon-toonleer.

Van al die toonlere wat vroeg in die twintigste eeu hul verskyning maak, geniet slegs Debussy se heeltoon-toonleer wye erkenning, en het verreikende harmoniese implikasies. In vb. 26 kan gesien word dat die vertikale gebruik van die eerste, derde en vyfde trappe van die heeltoon-toonleer 'n vergrote akkoord vorm, in plaas van die tonika-drieklank soos in die diatoniese toonleer:



Tonaliteitsverplasing - waar een tonaliteit dikwels 'n ander sonder enige oorbrugging verplaas - word veral deur Prokofiev benut (sien vb. 27):

Vb. 27Prokofiev: Pieter en die Wolf, op. 67, mm. 2-10

Andantino ♩ = 92

The musical score for Vb. 27 is a piano accompaniment for Prokofiev's 'Pieter en die Wolf', op. 67, measures 2-10. It is in 3/4 time, Andantino, with a tempo of 92 beats per minute. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts in C Major and changes to E-flat Major. The second system continues in E-flat Major. The third system changes to G Major. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Komponiste soos Strawinski en Hindemith neem die voortou in die poging om die tradisionele konsep van lojaliteit aan die tonika te verbreed en twintigste-eeuse musiek van 'n beperkende raamwerk te bevry. Vb. 28 illustreer die uitbreiding van die tonaliteitsbegrip: die passasie begin en eindig in C majeur, maar 'n vry chromatiese infleksie kom deurgaans voor met 'n kadens in G-kruis majeur in die middel.

Vb. 28

Hindemith: Mathis der Maler, "Tussenspel", mm. 1-6.



Een van die vrugbaarste nuwe konsepte by tonaliteitsverbreiding wat veral deur Bartók en Hindemith gebruik is, behels die vrye gebruik van twaalf tone rondom 'n sentrale punt. Die basiese prinsiep van tradisionele tonaliteit, naamlik lojaliteit aan die tonika, word behou, maar die toonleer bestaan nou uit twaalf gelykwaardige, in plaas van sewe diatoniese en vyf chromatiese tone. Sodoende word nie net die onderskeid tussen diatonies en chromaties opgehef nie, maar ook die onderskeid tussen majeur en mineur wat so 'n sterk bron van kontras in die klassiek-romantiese era was. Rudolph Reti (1951:69) noem hierdie tipe denkwysse pantonaliteit:

"Atonal tonality, fluctuating harmonies, movable tonics, tonics of different types - a new compositional category, pantonaliteit, is in the making."

Waar majeur en mineurtoonaarde opeenvolgend in die klassiek-romantiese era gebruik is, kom dit gelyktydig in die

twintigste eeu voor, en is 'n komposisie bv. in A majeur/
mineur - sien vb. 29. Dit staan as bimodaliteit bekend.

Vb. 29

Bartók: Tweede Kwartet, op. 17, m.133

'n Ander nuwe benadering tot tonaliteit is 'n essensiële diatoniese behandeling van harmonieë waar voorkeur aan opeengestapelde diatoniese harmonieë met verskillende funksies gegee word. Hierdie prosedure staan as pandiatonisme bekend. Dikwels verskyn tonika en dominant-akkoorde gelyktydig, wat dissonansie tot gevolg het - sien vb. 30. Pandiatonisme is veral deur Strawinski en Copland gebruik.

Vb. 30

Copland: Sonate vir Viool en Klavier, 1ste bew. (Koda)

Die opeenstapeling van verskillende diatoniese harmonieë kan tot die vasstelling van twee gelyktydige tonaliteite, naamlik bitonaliteit, lei. Komponiste wat van bitonaliteit gebruik gemaak het, is onder meer Strawinski en veral Milhaud. Vb. 31 illustreer die gebruik van bitonaliteit waar die regterhand in C majeur en die linkerhand in A majeur is:

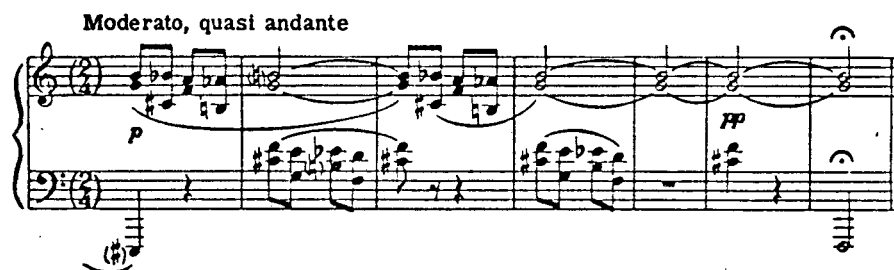
Vb. 31

Milhaud: Catalogue de Fleurs, "Les Crocus"



Milhaud maak ook van politonaliteit (dit is die gelyktydige verskyning van drie, vier of selfs vyf tonaliteite) gebruik. Dit is egter meesal slegs 'n teoretiese verskynsel, omdat die menslike oor nie in staat is om tussen die verskyning van meer as twee gelyktydige tonaliteite te onderskei nie. Selfs om tussen twee te onderskei is meesal nie eers moontlik nie.

Scriabin se latere klaviersonates is besonder interessant en grens aan atonaliteit (Deri 1968:61). Scriabin vermy, net soos Debussy, die tradisionele manier van kadensvorming. Kadenspunte is relatief in hierdie vrye harmoniese sisteem, en enige opeenvolging wat meer finaal as die voorgaande is, kan as 'n finale kadens beskou word - sien vb. 32. Scriabin baseer sy akkoorde dikwels op die kwart, 'n algemene gebruik in latere twintigste-eeuse musiek.

Vb. 32Scriabin: Klaviersonate nr. 9

Die beslissendste verandering in die harmoniese ewolusie, naamlik die uiteindelijke opheffing van tonaliteit, word deur Schönberg teweeggebring. Die laaste beweging van sy Tweede Kwartet (1908) word as die eerste atonale komposisie beskou (Deri 1968:61) – sien vb. 33. Hoewel 'n verdubbeling van die vokale lyn by die strykers voorkom, is daar geen suggestie van enige tonaliteitsgevoel in die begeleidende harmonieë nie:

Vb. 33Schönberg: Tweede Kwartet, op. 10, (4de bew.), mm.21-26

Mässige Viertel

Soprano
Ich füh - le luft von an - de - rem pla - ne - ten

Violin I
con sord.

Violin II
con sord.

Viola
con sord.

Cello
con sord.

Atonaliteit, 'n hoogs polemiese term in twintigste-eeuse musiek - wat meesal verwys na musiek wat geen tonale sentrum bevat nie - word soos volg deur Persichetti (1961:261) gedefinieer:

"Atonality is a term loosely applied to music in which a definite key feeling has been weakened or lost, and to music in which no key gravitation ever existed. Atonal writing is the organization of sound without key establishment by chordal root relationships; but tone combinations or areas may form an atonal equivalent of tonality."

Belangrike atonale komposisies is onder meer Wozzeck van Berg, en Pierrot Lunaire van Schönberg. Oor die afwisselende gebruik van tonaliteit en atonaliteit wat as 'n uitdrukkingsmedium in Wozzeck aangewend word, merk Deri (1968:65) soos volg op:

"The effectiveness of mixing tonal and atonal styles holds out the possibility that in the future a reconciliation may occur between the two modes of writing; atonality will merely represent the equivalent of earlier dissonant regions, whereas tonality will bring the feeling of resolution, represented earlier by consonance."

iii) Ritme

Een van die opvallendste kenmerke van twintigste-eeuse musiek is die beklemtoning van die ritmiese komponent. Die ontplooiing van ritmiese kragte in Bartók se Allegro Barbaro (1911) en Strawinski se Le Sacre du Printemps (1913) wat die musiekwêreld met hul primitiewe Oos-Europese en Asiatiese ritmes

skok, herstel die wanbalans wat deur negentiende-eeuse komponiste se toespitsing op harmonie en orkestrale kleur, eerder as op ritme, teweeggebring is.

Verskeie faktore dra tot die nuwe beklemtoning van die ritmiese komponent by, onder meer die strewe van die twintigste-eeuse komponis om die polsing van die moderne stadslewe in sy musiek uit te beeld; die besondere gewildheid van die Russiese ballet ná die Eerste Wêreldoorlog; die inspirasie wat komponiste in die musiek van primitiewe stamme (soos veral in die musiek van Bartók en Strawinski weerspieël), in gesinkopeerde Afro-Asiatiese jazz-ritmes, in die vryheid van spraakritmes van die Gregoriaanse gesang, en in die subtiële ritmes van die Middeleeuse-motet en Renaissance-madrigaal vind; asook in die opbloeï van nasionalisme (Vaughan-Williams in England, Bartók in Hongarye, en Ives in die V.S.A.). Deri (1968:50) som die nuwe ritme, en die invloed daarvan op die luisteraar, soos volg op:

"In summary, rhythm occupies a more dominant role in the music of the twentieth century than it has undoubtedly ever occupied in the history of Western music. The main features, irregularity and unpredictability, are not unlike the characteristics found valid for modern melody. Contemporary composers have shown a great fondness for changing meters, polymeters, displaced accents, and many types of cross-rhythms, all tension-creating devices that often have a jolting effect upon the listener."

Ritmiese vernuwings in die twintigste eeu behels onder meer nuwe organisasie van aksente (met besondere aanvoorkwerk deur Strawinski) en nuwe organisasie van toonduurtes (Messiaen se bydrae hiertoe beïnvloed veral latere twintigste-eeuse komponiste). Volgens Temmingh (1975:38) is

nuwe organisasie van toonduurtes " ... 'n belangriker ritmiese verskynsel as nuwe aksent-organisasie: dit beïnvloed meestal ook die aksentuering terwyl die omgekeerde dikwels nie die geval is nie."

De Leeuw (1977:32) is van mening dat die groot ontwikkeling op die ritmiese gebied in die twintigste eeu op tweeërlei wyse geskied, naamlik:

1. Die ritmiese beeld word in samestelling en ontwikkeling ryker en meer geskakeerd.
2. 'n Toenemende belangstelling in slaginstrumente, terwyl aan die ander instrumentale groepe 'n belangrike ritmiese funksie toegewys word.

Machlis beskou die emansipasie van ritme met betrekking tot die standaard metriese patrone van die agtiende en negentiende eeue as een van die belangrikste prestasies van nuwe musiek. Hy (1961:47) vervolg:

"It has resulted in nothing less than a revitalization of the rhythmic sense of the West."

Die voorkeur van die twintigste-eeuse komponis vir nie-simmetriese ritmes, en die neiging om viermaatfrases te vermy, lei tot die ontginning van metra wat op ongelyke getalle gebaseer is: 5 polsslae per maat (2+3, of 3+2), 7 (2+2+3, 2+3+2, of 4+3), 9 (4+5, of 5+4), en selfs 11 of 13. Tesame met die onderverdeling van die polsslag in 'n verskeidenheid ritmiese patrone, en die buigsaamheid van fraselengtes, het dit 'n vryer, soepeler ritme tot gevolg. Twintigste-eeuse komponiste wend hulle ook tot multiritme, waar verskillende metra mekaar met 'n ongeëwenaarde vluheid en gemak opvolg - sien vb. 34:

Strawinski: L'Histoire du Soldat, "Marche du Soldat: Airs
de Marche", mm. 64-70



Vb. 35

Allegretto (♩ = ca. 114)

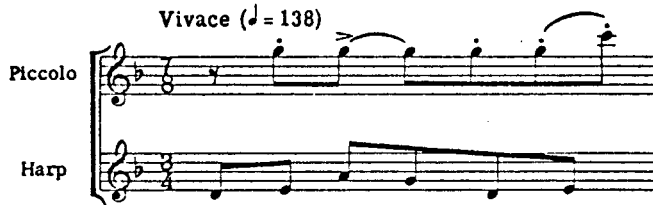
Oboe I

p

Die gelyktydige uitvoering van botsende ritmes waardeur ingewikkelde ritmiese patrone deur die perkussiewe orkes- te van die Verre Ooste, en veral deur die tromslaners van Afrika verkry word, inspireer Westerse komponiste tot die gelyktydige gebruik van verskillende metra, naamlik poli- ritme - sien vb. 36 - of, soos Deri (1968:39) dit noem, polimetrum.

Vb. 36

Strawinski: Pétrouchka, m.38



Twintigste-eeuse komponiste herontdek die gebruik van poliritme soos dit in primitiewe musiek, asook in die Renaissance voorgekom het - sien vb. 37:

Vb. 37

Lied uit die vyftiende eeu



en wend hulle dit aan sodat maatlyne dikwels nie ooreenstem nie - sien vb. 38:

Vb. 38

Ravel: Klaviertrio

Allegro

Violin

pp

Piano

pp espr.

Kruisritmes, dit is die gelyktydigheid van verskillende ritmiese waardes (2 teen 3, of 3 teen 4), is volop in twintigste-eeuse musiek.

'n Ander kenmerk van die nuwe ritme wat veral deur Strawinski en Bartók gebruik word, is die ostinato, wat in die twintigste eeu op 'n herhaling van 'n ritmiese patroon in plaas van 'n melodiese frase gebaseer is. So word die ritmiese ostinaat in vb. 39 agt opeenvolgend herhaal:

Vb. 39

Bartók: Sonate vir Twee Klaviere en Slagwerk, 1ste bew.,
m.195

$\text{♩} = 126$ staccato

Piano II

p

Komponiste wat die meeste tot die nuwe ritmiese idioom bydra, is Bartók en veral Strawinski. Kenmerkende ritmiese eienskappe van volksmusiek uit Hongarye, Bulgarye,

Vb. 40

Vivace ($\text{♩} = 138$)
Flute
f

Vb. 41

Strawinski: Le Sacre du printemps, "Danses des Adolescen-
tes", mm. 1-9

ВЕСЕННІЯ ГАДАНІЯ. LES AUGURES PRINTANIERES.
ПЛЯСКИ ШЕГОЛІХЪ. DANSES DES ADOLESCENTES.

[13] Tempo giusto. $\text{♩} = 66$ [14]

[13] Tempo giusto. $\text{♩} = 66$ [14]

Die gelyktydige en onafhanklike verskyning van vier nuwe style net voor die Eerste Wêreldoorlog, naamlik dié van Bartók (Allegro Barbaro - 1911), Stravinski (Pétrouchka - 1911), jazz (die eerste verskyning in New York - 1911), en Schönberg (Pierrot Lunaire - 1912), is volgens Austin (1966:179) 'n seldsame verskynsel:

"Such a sharp chronological line, cutting across geographical and social continuities, is rare in the history of music."

En verder:

"From the time of their simultaneous emergence the new styles developed side by side, maintaining their independence from each other and from the still vigorous other styles. Various newer styles appeared, but none of these was so important - that is, both so new and so widely valued - as jazz, Schoenberg, Bartók, and Stravinsky. Thus no later date marked a period in the history of music comparable to the date of their emergence just before World

War I."

(Austin 1966:180-181)

Austin is van mening dat jazz verbasend nuut, en in teenstelling met alle vroeëre musiek, musiek van die twintigste eeu is. Hy (1966:178) sê verder:

"It is also ... profoundly continuous with older music; its continuity with the past may be more important than its obvious novelty. But the novelty is not merely superficial. Jazz is a new musical style in a new social background. Jazz is recognized by its new sounds."

Sommige kenmerke van die nuwe jazz-idioom, soos komplekse sinkopasies en beklemtoning van koperblaasinstrumente, word deur Strawinski vooruitgeloop (Deri 1968:47). Komponiste wat ná die Eerste Wêreldoorlog van die nuwe idioom gebruik maak, is onder andere Milhaud, Honegger, Ravel en Krenek. Ná 1930 toon Europese musiek egter min invloed van jazz en dit het 'n subtieler en blywender invloed op Amerikaanse musiek.

Komponiste van die Weense Atonale Skool (Schönberg, Berg en Webern) word nie deur die Afro-Asiatiese ritmes beïnvloed nie. Hoewel ritmiese onreëlmatighede dikwels in hulle komposisies voorkom, gebruik Schönberg en Berg min metra-veranderings en verplaasde aksente, terwyl Webern dikwels van ritmiese ingewikkeldhede gebruik maak. Die drie Weense komponiste se ritmiese gebruike toon egter nie die rituele kwaliteite en barbaarsheid wat in die musiek van Bartók en Strawinski weerspieël word nie (Deri 1968:47).

Amerikaanse musiek is besonder ryk aan ritmiese vindingrykheid: Charles Ives is die eerste komponis wat met die

gelyktydigheid van verskillende tempi in sy Unanswered Question eksperimenteer; terwyl Elliot Carter 'n subtiele ritmiese styl wat hy metriese modulasie* noem, gebruik - sien vb. 42:

Vb. 42

Carter: Eight Etudes and a Fantasy, "Fantasy" (1950)

The image displays a musical score for 'Fantasy' by Elliot Carter. It consists of five staves of music. The first staff is for Bsn. (Bassoon) and starts with a tempo of $\text{♩} = 126$. The second staff has a tempo of $\text{♩} = 72$ and includes the instruction *pù f marc.*. The third staff starts with a tempo of $\text{♩} = 72$ and includes the instruction *p*. The fourth staff has a tempo of $\text{♩} = 90$ and includes the instruction *f*. The fifth staff has a tempo of $\text{♩} = 90$ and includes the instruction *sf*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*.

*Dit is 'n komposisietegniek waardeur die pols, maar nie noodwendig die metrum nie, voortdurend verander word. Sodoende word 'n konstante vloei van egalige polsslae vermy.

Ives en Carter se eksperimentering hou met die ritmiese eksperimente van Stockhausen - veral in sy Zeitmasse vir houtblaaskwintet, 1957 - verband (Deri 1968:50).

Messiaen, wat 'n belangrike bydrae tot nuwe organisasie van toonduurtes lewer, maak ook van 'n rekenkundige benadering tot ritme gebruik. Hy baseer sy tegniek op Hindoe-ritmes, waar ritmiese waardes deur 'n spesifieke soort vergroting of verkleining gevarieer word (vergroting dui hier op die byvoeging, en nie verdubbeling nie, van nootwaardes). In vb. 43 word die nootwaardes met 'n kwart vergroot:

Vb. 43

Oorspronklike



=

met 'n kwart vergroot



iv) Tekstuur

Die kontemporêre komponis se toespitsing op tekstuur, en die klemverskuiwing van harmoniese en melodiese kontinuïteit na klankkleurkontraste, lewer 'n betekenisvolle bydrae tot die onontbeerlike rol wat tekstuur in twintigste-eeuse musiek vertolk. Die Britse kritikus, George Dyson (1924:56), stel dit soos volg:

"Contemporary music is predominantly a development of texture ..."

Tekstuur verwys na die digtheid van stemme in 'n komposisie (met ander woorde die aantal stemme en hul onderlinge verband), asook na die hoedanigheid daarvan (met ander woorde klank en instrumentale kleur).

Die twintigste-eeuse komponis se vermyding van die weelderige, melodies-harmoniese tekstuur van die laat-romantiese styl, het 'n ligter tekstuur tot gevolg. Van die verandering in tekstuurdigtheid in twintigste-eeuse musiek, sê Machlis (1961:50) die volgende:

"Composers broke up the thick, chordal fabric of the late romantic style; they shifted from opulent tone mass to pure line, from sensuous harmony and iridescent color to sinewy melody and transparency of texture."

Polifoniese teksture, 'n stilistiese kenmerk waarneembaar in die musiek van die belangrikste twintigste-eeuse komponiste, maak 'n herverskyning in die twintigste eeu. Roger Sessions (1960:166) sê onder meer:

"... the focal point of the more advanced musical thought of today is polyphonic, and more concerned with problems of texture and organization than with harmony ..."

De Leeuw (1977:97) omskryf die nuwe skryfwyse, asook die invloed daarvan, soos volg:

"De nieuwe schrijfwijze is wezenlijk van meer lineaire aard. Dit houdt in een voorkeur voor scherp getekende lijnen, dus meer solistisch werk en minder verdubbeling. De klankdifferentiatie uit zich nu anders, nl. door een grotere motivische spreiding. Dit alles, plus de veel gecompliceerder samenklank, voert tot een nieuw klankbeeld."

Strawinski, Bartók, Schönberg, Berg, Webern en Hindemith gee, elk op sy eie manier, voorkeur aan die lineêre denkwysse. Machlis is van mening dat die herlewing van kontrapunt in die twintigste eeu die terugkeer na die estetiese ideale van Bach, die laaste periode waarin voorkeur aan die horisontaal-lineêre denkwysse gegee is, verteenwoordig. Hy (1961:50) vervolg:

"This new interest in linear thinking served the desire of the age for condensation of style and purity of expression, ... above all, for a point of view that concentrated upon compositional problems rather than upon the expression of personal feelings."

Volgens Deri (1968:80) bied die neiging tot polifoniese teksture in die twintigste eeu 'n bykomende probleem aan die luisteraar, omdat dit makliker is om te luister na musiek waarin een melodie (in die konteks van funksionele harmonie) voorkeur geniet, as na kontrapuntale musiek wat 'n luisterhouding op verskillende vlakke vereis. Hy beweer verder dat dit dikwels makliker is om tussen die kontrapuntale stemme van twintigste-eeuse musiek as tussen dié van die Barok-polifonie te onderskei, aangesien die individualiteit van stemme duidelik in eersgenoemde deur die dissonante intervalle spreek, terwyl 'n harmoniese verwantskap die horisontale lyne in 'n Bach-fuga verenig.

Die belangstelling in kontrapunt sluit nie die fundamentele veranderings wat in twintigste-eeuse harmonie plaasvind en die gevolglike ontstaan van nuwe harmoniese konsepte uit nie. Die twee strominge bestaan naas mekaar, en die een put uit die ander. Poliharmonie word tot diens van die nuwe kontrapunt gestel, waardeur onafhanklike akkoordopeenvolgings in plaas van die vroeëre enkele melodieë gekombineer word, en kontrapuntale wisselwerking vind

dus plaas tussen bewegende blokharmoë wat op verskillende vlakke gehoor word - sien vb. 44. Die gevolglike klankresultaat is 'n kenmerk van die twintigste eeu (Machlis 1961:51).

Vb. 44

Milhaud: Klaviersonate

The musical score for Milhaud's Klaviersonate, Example 44, is presented in two systems. The first system shows a right-hand (r.h.) staff with a treble clef and a left-hand (l.h.) staff with a bass clef. The right-hand part features a series of chords and moving lines, while the left-hand part provides a harmonic foundation. The second system continues this texture, with a right-hand staff and a left-hand staff. The music is characterized by dense, block-like chords and moving lines. Dynamics include piano (p), fortissimo (ff), and pianissimo (pp). A tempo marking 'très rall.' is present. The score ends with 'etc.'

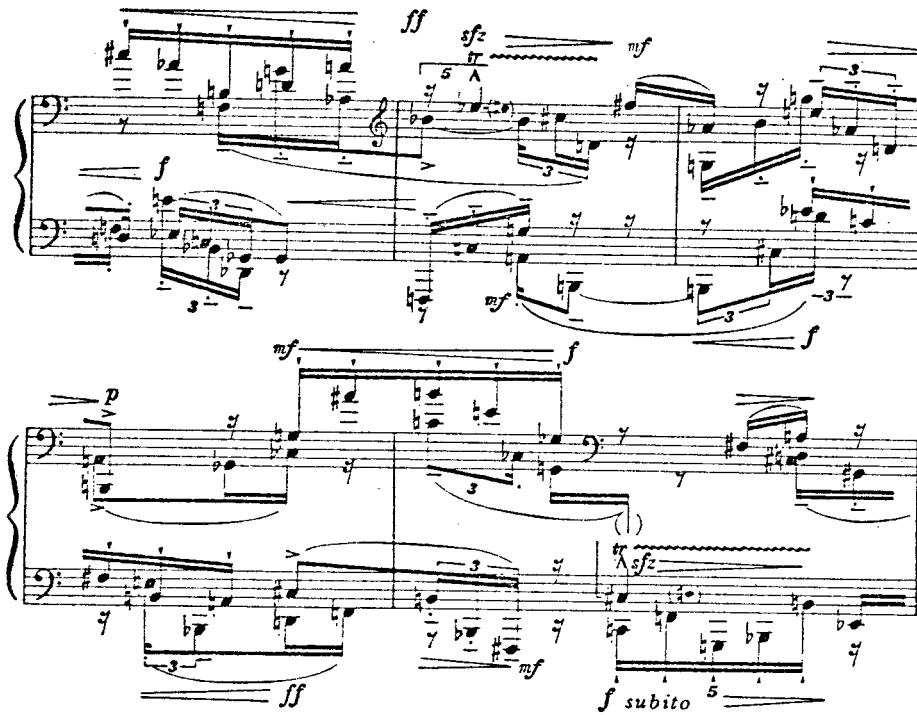
Die nuwe lineêre tekstuur word ook deur die gebruik van poliritmes verryk, deurdat die onafhanklikheid van die stemme versterk word, en sodoende bydra tot die verkryging van kontras en innerlike spanning wat kontrapunt vereis - sien vb. 45:

Vb. 45Pijper: Sonate vir Twee Klaviere

Waar polifoniese komponiste in die verlede konsonante intervalle soos die kwint, kwart, tertse en sekste gebruik het om stemme in 'n verenigde tekstuur te vermeng, gebruik twintigste-eeuse komponiste meer dissonante intervalle soos die sekunde, septiem, vergrote en verminderde interval om die onafhanklikheid van stemme wat geen verband met mekaar hou nie, te beklemtoon en die vertikale klank op te helder. Hierdie soort tekstuur staan as lineêre kontrapunt*, of die meer onlangse term, dissonante kontrapunt (Machlis 1961:52), bekend - sien vb. 46:

Vb. 46Boulez: Tweede Klaviersonate

* "A term introduced by E. Kurth (Grundlagen des linearen Kontrapunkts, 1917)"
(Apel 1970:485)



Machlis (1961:53) is van mening dat een van die belangrike prestasies van twintigste-eeuse musiek die herbeklemtoning van kontrapuntale waardes is:

"It has revealed to composers anew the expressive powers of melody and the constructive values of line. It has also restored the balance that was upset by nineteenth-century emphasis upon vertical elements at the expense of horisontal. Contemporary music has instituted counterpoint not as an accessory technique but as an integral part of the compositional process."

Die estetiese filosofie van die twintigste eeu - waardeur musiek nie noodwendig net 'n aangename effek op die luisteraar hoef te hê nie - het 'n diepgaande uitwerking op die

hoedanigheid van tekstuur, en dit lei tot 'n algehele ommekeer van die klankkonsep. Ook vorm die ontplooiing van ritmiese kragte waardeur nuwe klem op die slaginstrumente geplaas word, 'n integrale deel van nuwe klankkonsepte in die twintigste eeu. Die totstandkoming van nuwe melodiese, harmoniese en ritmiese konsepte het verder 'n geheel nuwe instrumentale en vokale skryfwyse tot gevolg. Machlis (1961:55) is van mening dat die nuwe orkestrale styl deur die verandering van die harmonies-vertikale na die kontrapuntale denkrigting bepaal word, en (1961:57) dat musici deesdae meer as ooit tevore in die kuns van orkestrasie bedrewe is. Laasgenoemde word ten nouste met die musiekkonsep van die komponis geassosieer. Walter Piston (1955:vii) merk onder meer op:

"The true art of orchestration is inseparable from the creative art of composing music."

Oor die belangrike rol wat orkestrale kleur in twintigste-eeuse musiek vertolk, sê Machlis (1961:57 en 59) die volgende:

"Twentieth-century music is extremely dependent upon the orchestral medium ... In restoring orchestral color to its function in classical times as the obedient handmaiden of form and idea, twentieth-century composers found a way to make the orchestra serve the esthetic goals of our time."

Deur die eksplorاسie van perkussiewe ritmes in die musiek van Strawinski en Bartók, asook deur jazz-invloede, word die aandag op Afro-Asiatiese ritmes, en tesame daarmee, op die slaginstrumente, " ... which in their native ritualistic setting often assumed melodic significance." (Deri 1968:84) gevestig, en word die hele orkes met per-

kussiewe klank deuring (Machlis 1961:57). As gevolg hiervan, asook deur die belangstelling in blaasinstrumente, verloor die strykinstrumente hulle oorheersing as hoofbestanddeel van die orkestrale tonale beeld. Dit is veral in komposisies van Strawinski duidelik waarneembaar: in Pétrouchka, Le Sacre du printemps en L'Histoire du Soldat word die strykers se perkussiewe potensiaal benut; viole en altviole word in die Psalmesimfonie heeltemal weggelaat; en in die Klavierkonsert word slegs 'n blaasorkes gebruik. Van ander belangrike twintigste-eeuse komponiste toon Bartók wel 'n voorliefde vir strykinstrumente, en in dié verband kan sy Ses Kwartette genoem word. Die strykers word soms nie op die tradisionele manier gebruik nie: sul ponticello, col legno en pizzicati-effekte suggereer dikwels die klanke van primitiewe instrumente, en die herhaalde gebruik van botone, glissandi en non-vibrato dra alles tot 'n nuwe klank by. Strykinstrumente word deur hout- en koperblaasinstrumente vervang, onder meer in verskeie kamermusiekkombinasies soos Strawinski se Oktet en Stockhausen se Zeitmasse.

Die perkussiewe afdeling toon nie net 'n toename in belangrikheid nie, maar ook in die aantal instrumente en oogmerke daarmee. Instrumente waaraan voorkeur gegee word, is veral die xilofoon en glockenspiel, " ... whose metallic, 'objective' sonority accorded with the new esthetic." (Machlis 1961:57); asook die vibrafoon wat onder meer deur Berg en Boulez gebruik word; en die xilorimba, 'n groter weergawe van die xilofoon.

In aanvulling hierby gebruik twintigste-eeuse komponiste instrumente wat nie deel van die gewone orkes-opset vorm nie, soos Strawinski se voorliefde vir die akkordeon, en Schönberg se gebruik van die ghitaar en mandolien. Die

perkussiewe potensiaal van die klavier word ook dikwels gebruik, veral in Bartók se Allegro barbaro.

Vir die eerste keer word vir 'n kombinasie van slaginstrumente voorsiening gemaak, soos Varèse se Ionization, waar 13 instrumentaliste op meer as 20 instrumente speel. Orff se slagorkes is ook 'n uitvloeisel van hierdie hedendaagse musiekmode. Slaginstrumente is dikwels ook deel van kamermusiek-kombinasies, soos Bartók se Sonate vir Twee Klaviere en Slagwerk en Strawinski se L'Histoire du Soldat. In Stockhausen se Zyklus en Carter se Suite vir Timpani word selfs solo-rolle aan slaginstrumente toegewys.

Ten spyte van die groter-wordende slagwerk-afdeling, word die orkes ná 1920, in teenstelling met die orkeste in die vroeë werke van Strawinski en Schönberg, aanvanklik sterk gereduseer. Komponiste beklemtoon individuele timbres eerder as groot instrumentkombinasies, en gebruik die sogenaamde neo-klassieke styl, 'n terugkeer na die klassieke ideale waarin helderheid van lyn en deursigtigheid van tekstuur beklemtoon word terwyl klankkleur as opheldering van die strukturele ontwerp funksioneer. Deur die nastrewing van Mozart se orkestrale tekstuur en Bach se Concertante-styl, word voorkeur aan die kleiner kamerorkeste van die agtiende en vroeë negentiende eeue gegee. Dié nuwe kontrapuntale denkwysse lei tot 'n herlewing van ware orkestrale polifonie. Machlis (1961:56 en 57) som dit soos volg op:

" ... many contemporary composers brought into the orchestra the spirit of chamber music, and by so doing moved closer to what has always been the ideal of the string quartet and similar types of music: limpidity of texture, clarity of thought,

refinement of expression, and subtlety of effect ... Lack of brilliance, which the previous age would have regarded as a deficiency, now has come to be a virtue."

Instrumentale kleur word by die Weense Atonale Skool aangewend om psigologiese effekte te beklemtoon. Schönberg en Webern se gebruik van die Klangfarben-melodie (Schönberg gebruik dit vir die eerste keer in "Summer morning by a Lake", nr. 3 uit Five Orchestral Pieces, op. 16, 1909) - waar bykans elke melodietoon deur 'n verskillende instrument voortgebring word - is veral van belang. Die panorama van twintigste-eeuse klankkonsepte word verder deur eksperimentering met nuwe instrumente, nuwe klankeffekte, asook deur elektroniese klankproduksie verbreed.

v) Vorm

'n Basiese beginsel van musikale vormgewing, waardeur eenheid sowel as variëteit verkry word, is herhaling en kontras. Die kontrasterende materiaal lei tot 'n verhoging van spanning, wat op sy beurt weer deur herhaling van die bekende materiaal opgelos word:

"Hence Ernst Toch's fine phrase, 'Form is the balance between tension and relaxation'."

(Machlis 1961:60)

Die eenheid van vorm en inhoud is besonder sterk in musiek, deurdat vorm op idees geskoei word, en idees deur vorm gefatsoeneer word. Vorm lei tot 'n beter

inhoudsbegrip van 'n komposisie, en kan daardeur ook 'n bron van estetiese plesier wees. Schönberg (1951:149-150) stel dit soos volg:

"It is a great mistake to believe that the object of form is beauty. There is no beauty in eight measures because they are eight, no lack of beauty in ten. Mozart's asymmetry is not less beautiful than Beethoven's symmetry. The principal function of form is to advance our understanding. Music should be enjoyed. Undeniably, understanding offers man one of the most enjoyable pleasures. And though the object of form is not beauty, by providing comprehensibility, form produces beauty."

Machlis - wat van mening is dat die twintigste-eeuse vormkonsep 'n aanpassing van prestasies uit die verlede tot die behoeftes van die twintigste-eeuse komponis is, en wat steeds die voorkeur van musikale vormgewing erken - sê (1961:67) onder meer:

"The twentieth-century concept of form derives from the great tradition. Composers have taken from the old forms whatever could be of use to them, and have added new elements, thereby adapting the achievements of the past to the needs of the present. In our time, as formerly, they affirm the primacy of form in the musical tradition of the west: form as the supreme gesture of creative will and imagination; as the subjugation of all that is capricious and arbitrary to the discipline, the logic, the higher unity of art."

Omdat die tradisionele vorme sulke vindingryke oplossings vir die probleem van eenheid en variëteit in musiek bied, kan hulle nie maklik verdring word nie en is die belangrikste rigting in twintigste-eeuse musikale vormgewing die wegbeweeg van die duidelike simmetrie van die klas-

siek-romantiese era en die herontdekking van die bekoring van die onreëlmatige (Machlis 1961:63). Deur die verkorting van die herhaling in drieledige vorm (A-B-A), word die simmetrie wat op presiese herhaling gebaseer is, met 'n gewysigde simmetrie vervang (onder meer in die scherzagtige bewegings van Ravel en Debussy se Strykkwartette, in die tweede beweging van Sjostakowitsj se Vyfde Simfonie, in die dansbeweging van Prokofiev se Tweede Klavier-sonate, en in die dansbewegings van Bartók se Vierde en Vyfde Strykkwartet).

Presiese da capo-herhalings verskyn egter in die Minuet van Schönberg se Septet op. 24, asook in die Minuet en Gavotte van sy Klaviersuite op. 25. Wanneer die twintigste-eeuse komponis van die tradisionele da capo-behandeling gebruik maak, is die effek egter nie dieselfde as in die agtiende en negentiende eeu nie, as gevolg van die afwesigheid, of baie klein aanwesigheid, van tonaliteit. Deri - wat van mening is dat die waarneming van musikale vormgewing wat op herhaling gebaseer is, in 'n toenemende mate problematies vir die luisteraar geword het - voer (1968:94) aan:

" ... since in the absence of a strong sense of orientation given by tonality, the listener now has to depend more strongly on the retention of the melodic-rhythmic characteristics of the musical ideas. Since the melodies are seldom singable or predictable, and the metric organization is often extremely complex, the retention and identification of musical ideas, and consequently the perception of their arrangements, have become increasingly difficult."

In aansluiting tot die gewysigde simmetrie is die twintigste-eeuse komponis ook uiters teësinnig om homself te her-

haal, en word die herhaling verkort, gevarieer, of selfs heeltemal omvorm. Honegger en Bartók maak veral van 'n omgekeerde herhaling (Bogen-vorm, naamlik A-B-C-B-A) gebruik. 'n Tipiese voorbeeld hiervan kom in die derde beweging van Bartók se Musiek vir Strykers, Slagwerk en Celesta voor. Machlis (1961:64) sien die nuwe denkwysse tot musikale vormgewing soos volg:

"The twentieth-century climate is hospitable to epigrammatic statement, to forms that are forthright and laconic. The emphasis is on nicety of detail, precision of thought, and simplicity of means."

Komponiste soos Bartók, Hindemith, Schönberg en Berg maak wel gebruik van 'n tradisionele vorm, naamlik sonatevorm, wat egter heelwat wysigings ondergaan. Die betekenis van sonatevorm se voortbestaan in die twintigste eeu beskou Deri (1968:99) soos volg:

"The fact that composers find the sonata form suitable in a completely different harmonic climate only demonstrates its deeply rooted, almost archetypal significance. The presentation of contrasting or differing musical ideas, their development, and their eventual return, however tenuous or distorted the return may be, still satisfies some very deep psychological and symbolic need."

Die struktuur van die twintigste-eeuse sonate is ferm en kompak. Die relatief kort temas is geneig om meer instrumentaal as vokaal van karakter te wees. Komponiste let veel minder op stylverskille tussen die uiteensetting en die ontwikkeling. Machlis, wat van mening is dat die hele vorm 'n aaneenlopende ontwikkeling is, stel dit (1961:66) soos volg:

"... the modern sonata form tends to be one continuous development from first note to last, a procedure that accords with the dynamic concept of form in our time."

Van ewe veel betekenis is die veranderings in die siklus as 'n geheel. Twintigste-eeuse komponiste plaas dikwels die mees dramatiese beweging aan die einde eerder as aan die begin, of vat die vier bewegings saam in 'n enkelbeweging vorm met kontrasterende afdelings, of herskommel die bewegings. Hedendaagse komponiste voel egter nie genoodsaak om die tradisionele plan te laat vaar tensy hul uitdrukkingsoogmerk dit vereis nie (Machlis 1961:66).

Hoewel tradisionele vorme (onder meer sonatevorm) tot ongeveer 1950 bly voortbestaan, ondergaan die basiese konsepte van musikale vormgewing ná 1950 'n drastiese verandering:

"After 1950, however, the basic conception of musical form changed so drastically that the resulting music seemed qualitatively different from anything written in the last 600 years."

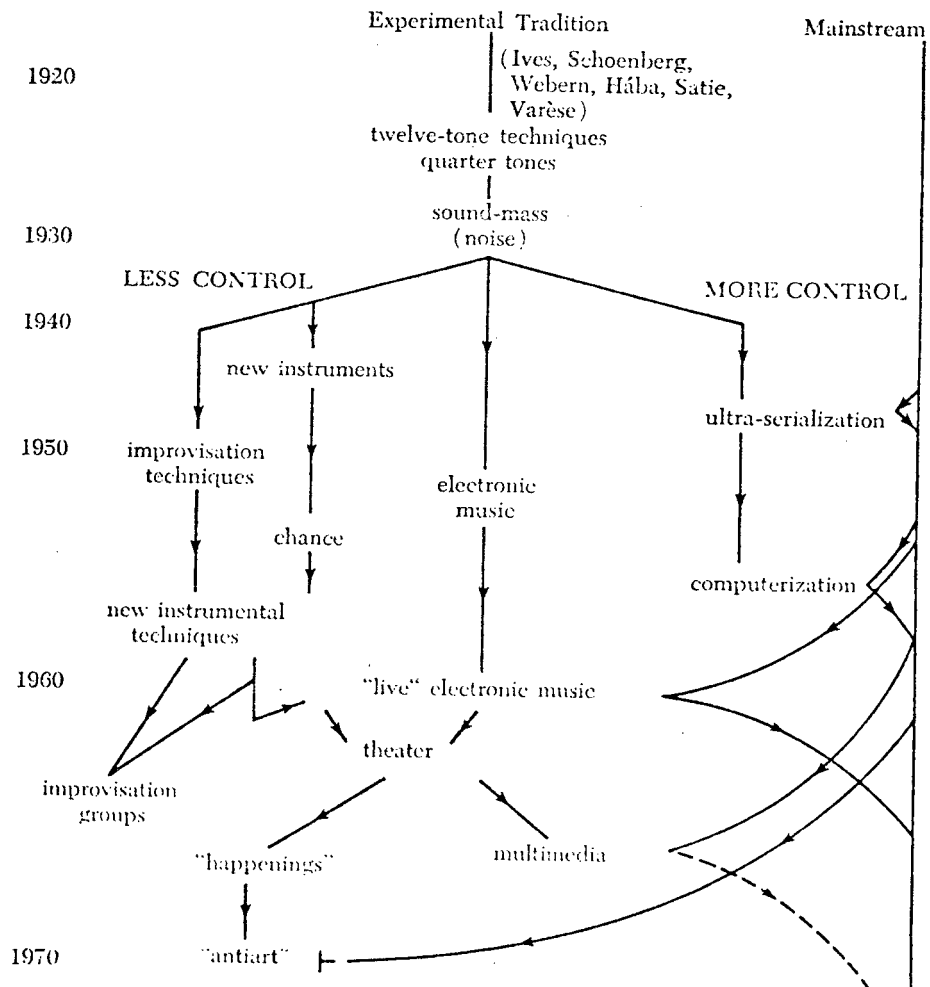
(Deri 1968:88)

Deri (1968:106) is van mening dat die soeke na nuwe vormgewing, nieteenstaande die feit dat 'n groot groep komponiste tradisionele vorme by hul behoeftes aangepas het, een van die mees kritieke vraagstukke van twintigste-eeuse musiek is.

vi) Nuwe komposisieprosedures

In die twintigste eeu behels nuwe komposisieprosedures seriële musiek, aleatoriek en elektroniese musiek.

Seriële musiek (dit is musiek waarvan een of meer parameter met behulp van reekse gedetermineer is) kan as een van die belangrikste rigtings in twintigste-eeuse musiek beskou word (Deri 1968:107). Serialisasie lei tot die totstandkoming van twee rigtings met byna onversoenlike verskille, naamlik musiek as denke - beheer - en musiek as klank - vryheid (Cope 1976: 18) - sien vb. 47:

Vb. 47

Vb. 48

Grondreeks: P = oorspronkelijke
PI = omkering
R = terugwaarts
RI = terugwaartse omkering

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes and rests, with a 'P-6' label above the first measure and an 'R-6' label above the last measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes and rests, with a 'P-0' label above the first measure and an 'R-0' label above the last measure. Below the bottom staff, there are two rows of numbers: '1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12' and 'I-0' above 'RI-0'. The system is enclosed in a dashed rectangular box.

Präludium

Rasch (♩ = 80)

P-0: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 p.

P-6: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p *mf* *f* *pp* *fp*

Gavotte

Etwas langsam ($\text{♩} = \text{ca } 72$) nicht hastig

Musical score for Gavotte, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a piano (p) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1-3, 4, 5-6, and 7. The left hand (bass clef) starts with a piano (p) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 10-12, 11, 10-9, and 12. The score includes a first ending (I-6) and a second ending (I-6.) with fingerings 1-4 and 9-12. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

Musette

Rascher ($\text{♩} = 88$)

Musical score for Musette, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a forte piano (fp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1-4, 5-7, 9-12, and 5-7-8. The left hand (bass clef) starts with a forte piano (fp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 3, 5-7, and 8. The score includes a first ending (I-6) and a second ending (I-6.) with fingerings 2-4 and 5-8. The dynamics range from forte piano (fp) to forte (f).

Intermezzo

($\text{♩} = 40$)

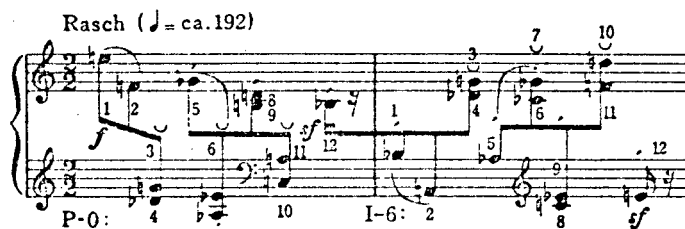
P-0:

Musical score for Intermezzo, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a piano (pp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 4-2, 1-3, 5, 6, 7, and 8. The left hand (bass clef) starts with a piano (pp) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1-3, 5, 6, 7, and 8. The score includes a first ending (I-6) and a second ending (I-6.) with fingerings 1-4 and 5-8. The dynamics range from piano (pp) to forte (f).

Menuett

Moderato ($\text{♩} = \text{ca } 88$)

Musical score for Menuett, 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The right hand (treble clef) starts with a piano (p) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1-4, 5-7, 8, 10-12, 11, 10, and 9. The left hand (bass clef) starts with a piano (p) dynamic and features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1-3, 4, 5, 6, 7, and 8. The score includes a first ending (I-6) and a second ending (I-6.) with fingerings 1-4 and 5-8. The dynamics range from piano (p) to forte (f).

Gigue

By dodekafonie word daar nie van 'n spesifieke opeenvolging van die twaalf chromatiese tone afgewyk nie, maar dit kan in omkering, terugwaartse beweging, terugwaartse omkering en transposisies van die genoemde vier reekse voorkom, terwyl serialisasie van toonhoogte horisontaal sowel as vertikaal kan wees. Temmingh (1975:32 en 33) wys egter op die volgende:

"Met verloop van tyd het talle ander kombinasie- en permutasiemoontlikhede egter so deel geword van die tegniek dat ook 'n presiese omskrywing van die variante nie nodig of ter sake is nie ... Die dodekafoniese komposisietegniek is dan ook geen absolutisme nie. Dit is geen kompositoriese houding nie, maar een van dié tegnieke wat eie is aan die twintigste eeu en vandag met heelwat vryheid aangewend word. Dit onderskei hom egter nog van vry-atonale musiek en ander seriële tegnieke omrede daar by analise verwante reekse van twaalf tone aangedui kan word."

Dodekafonie is oorspronklik ontwikkel deur komponiste wat aanvanklik vry-atonale musiek gekomponeer en in hul soeke na die nuwe strukturering van die chromatiese materiaal sonder tonale funksies die dodekafoniese komposisietegniek as antwoord gevind het. Deri, wat van mening is dat die luisteraar nog nie in die huidige stadium tussen vry-atonale en twaalftoonmusiek kan onderskei nie, voer (1968:

127-128) aan:

"While the distinction between atonal and twelve-tone music has validity on the conceptual level, the human ear, at least in the present state of its development, is mostly unable to differentiate with assurance between atonal and twelve-tone music. There are, indeed, very few listeners who could safely identify which movements of Alban Berg's Lyric Suite ... are merely atonal and which ones are organized by the twelve-tone method. This fact once more brings up the question of whether the method of composing with twelve tones is an aid merely to the composer in dealing with his material or whether it facilitates the listener's experience if the tone row is brought to his consciousness."

Ander komponiste wat meesal onder direkte invloed van Schönberg, Berg of Webern van die dodekafoniese komposisietegniek begin gebruik maak, is onder meer Krenek, Dallapiccola, Fortner, Babbitt, Skalkottas, en selfs, van ongeveer 1935 tot 1938, John Cage.

Schönberg, Berg en Webern gebruik die dodekafoniese komposisietegniek elk baie individueel. In 'n brief aan die violis Rudolf Kolisch (1932), waarsku Schönberg teen tegniese ontleding van sy werke, en beklemtoon die feit dat laasgenoemde twaalftoon-komposisies, en nie twaalftoon-komposisies is nie (Stein 1964:164-165). Hoewel Schönberg se gebruik van ritme, frasering en retoriek in die musiek van die agtiende en negentiende eeu gesetel is, weerspieël sy musiek " ... through the very dissonance in his harmony, enhanced by the seemingly contradictory presence of more consonant formations ... a state of distortion and disintegration that is a remarkable (and typically expressionist) testimonial to an era of violent crisis." (Apel 1970:768). Boyden (1971:416) beskou die

gehoorsbeeld van Schönberg se twaalftoonmusiek op die luisteraar soos volg:

"The high degree of order imposed by the twelve-tone method is doubtless felt unconsciously by the audience, but the immediate aural impression of Schoenberg's twelve-tone music is ... one of novelty of tone color, disjunct melody, great variety of rhythm, a highly dissonant harmony, and density of texture."

Vanweë die aanwesigheid van tradisionele elemente in Schönberg se musiek, kan dit nog gedeeltelik met "ou ore" beluister word, maar aan die ander kant noodsaak dit juis 'n nuwe luisterhouding, gebaseer op die genieting van totale chromatiek en totale dissonansie.

Hoewel Berg die rol van bemiddelaar tussen negentiende-eeuse Romantiek en Schönberg se vernuwings vertolk, is hyself ook 'n vernuwer, asook die eerste komponis wat daarop wys dat tonale en atonale musiek nie onversoenbaar is nie (die naasmekaarstelling van tonale en atonale dele in Wozzeck skep hoogs effektiewe, dramatiese kontraste). As vernuwer is die belangrikste aspek van sy reekse die keuse van intervalle, wat op toonlere, of selfs majeur en mineurdrieklanke (in sy Violkonsert), gebaseer kan wees. Hy loop ook die latere serialisasie van ritmiese waardes vooruit deur die algeheel nuwe gebruik van 'n ritmiese tema.

Ook Webern hou hom nog met die motiewies-tematiese besig, maar anders as Schönberg se tematiese dodekafonie, komponeer hy met intervalstrukture in plaas van temas. Hierdie tegniek is 'n aanknopingspunt vir die jonger komponiste ná 1950 (onder meer Stockhausen, Boulez en Nono). Temmingh

(1975:50) is van mening dat die jonger komponiste " ... waarskynlik die opvallende beknoptheid, die terselfdertyd skynbare eenvoud maar ook strukturele kompleksiteit waarmee die motief deur Webern behandel word ... bewonder het en as wegwyser vir die toekoms aangesien het." Die nuwe klankwêreld wat Webern skep, noodsaak 'n nuwe kompositoriese denkrigting. In weerwil van die fragmentariese aard van Webern se musiek, en die afwesigheid van 'n melodie of temas, word horisontale kontinuïteit wel verkry deur sy gebruik van Klangfarbenmelodie of kleur-pointillisme*, waardeur 'n nuwe betekenis aan die enkel klank geheg word. Deri (1968:358) sê onder meer:

"In Webern's music the Gestalt quality of a phrase depends as much, or even more, on the recognition of timbre differences ... "

Webern se gebruik van Klangfarbenmelodie word in vb. 16 geïllustreer: klankkleur is sterk aan die toonhoogtestruktuur gekoppel.

In Webern se musiek ontstaan daar 'n nuwe verwantskap tussen klank en geen klank nie; en ritme, dinamika, aksentuerings en klanke word 'n strukturele doel in sigself, en nie slegs 'n middel tot melodies-harmoniese stof nie. Deri (1968:359) wys op die gevolg:

*So genoem deur David Cope in New Directions in Music (1976:3).

"This novel use of the elements of music represents the link between Webern and those avant-garde composers who used rhythm, dynamics, and sonorities as parameters for serial procedures."

Die eerste Europese voorbeeld van deurgevoerde serialisasie van ander parameters as toonhoogte is Messiaen se Mode de valeurs et d'intensités (1949). Dit word deur Goeyvaerts se Sonate vir twee klaviere, Stockhausen se Kreuzspiel en Boulez se Structures I gevolg. Temmingh, wat van mening is dat Ligeti reeds in sy analise van en kommentaar op Boulez se Structures I op die ironie van totaal-gedetermineerde musiek sinspeel, vervolg (1975: 53-54):

"Deur 'n hele komposisie vooraf met behulp van toon-, ritmiese-, dinamiese en aanslagreeks te beplan, asook die keuse en opeenvolging van die resulterende aantal reeks serieel te bepaal, is die komposisie reeds 'klaar' voordat een noot van die uiteindelijke werk self neergeskryf is. Anders gestel: die stel parameterreeks en serieel-bepaalde keuse van opeenvolging en kombinasie daarvan is die komposisie ... Alhoewel dus teoreties totaal-gedetermineerd, is die klankresultaat van hierdie matematiese werkwyse grootliks toevallig ... Streng-seriële werke waarin determinasie tot die uiterste toe gevoer word, verander die rol van uitvoerder, van interpreteerder tot masjien. Alhoewel die komponis slegs 'n minimale aantal van die moontlikhede van die gekose-ontstane materiaal kan benut, is die resultaat so deterministies vir die interpreteerder dat hierdie soort musiek (a) konsekwent gelei het tot elektroniese komposisie waarin die rol van die tradisionele uitvoerder heeltemal verdwyn en (b) kwasie-reaksjonêr tot aleatoriese musiek waarin die uitvoerder bepalend is vir die klankresultaat van die komponis se materiaalgegewe."

'n Proses van heroriëntering volg ná Boulez se skerp kritiek (1955) op die voorafgaande jare se emansipasie van deurgeorganiseerde komposisie. Gebeure wat die nuwe kompositoriese denkrigting, aleatoriek, kenmerk - wat ná die kortstondige totaal-seriële tydperk intree - is Stockhausen se Klavierstück XI (met aleatoriese elemente) in 1956; en Boulez se referaat Alea in 1957, asook die eerste uitvoering van sy Klaviersonate nr. 3. Die term aleatoriek, afgelei van die Latynse woord Alea (dobbelspel, risiko, onsekerheid, kans), dui op 'n komposisiemethode waar die komponis die komposisie in breë trekke vaslê en die uitvoerder die besonderhede van die klankresultaat self bepaal. Deri, wat van mening is dat aleatoriek meer as net 'n nuwe tegniek is, vervolg (1968:133):

"It is linked to a whole set of new assumptions about music after midcentury. These new assumptions imply an entirely new conception of music, of its purpose and function. The previous notions concerning musical organization and continuity were questioned and replaced by new ideas. One of the notions concerned the emancipation of sound itself."

Dennis beskou die misterie en kompleksiteit van individuele klanke en die ervaring daarvan as die mees progressiewe kenmerk van twintigste-eeuse musiek. Volgens hom is die vereenvoudigde benadering tot die uitvoerige tegnieke van komponiste ná Webern, wat veral vir gebruik in skole genoodsaak word, reeds in die musiek van John Cage se Amerikaanse "skool" (met Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Harry Partch en Christian Wolff as belangrikste komponiste) aanwesig, wat op sy beurt uitstekend geskik is vir die ontwikkeling van 'n nuwe benadering tot opvoedkundige musiek. Dennis (1970:2-3) omskryf dit soos volg:

"In contemporary music ... a much simpler approach is already inherent in the music of the American 'school' of John Cage - simplicity at least in the techniques if not in the elaborate theorizing which so often accompanies this music. It is in these techniques that more practical alternatives may be found to the complex serial and schematic constructionism of Boulez and Stockhausen, without evading the aesthetic implications of the music of such composers. Such practical alternatives are admirably suited for the development of a new approach in educational music. Through a series of carefully worked out processes, Cage developed a means of relinquishing control over his material so that the performer and finally even the listener have an equal hand in creating and creatively experiencing the components of the music."

Boyden (1971:508) wys onder meer op die bydrae van die aleatoriese benadering by die rol van die vertolker:

"If electronic music abolishes the performer, so called 'chance' music sometimes puts him on a higher pedestal than before (the same could be said about jazz)."

Dit word ook deur De Leeuw, wat dit soos volg omskryf (1977:190), beaam:

"In de laatste jaren verschoof het accent echter naar de onvoorzienbaarheid van de uitvoering zelf, met inschakeling dus van de uitvoerende kunstenaars."

By elektroniese musiek (dit is die elektroniese vervaardiging van klanke wat meesal op magnetiese band gekomponeer word, en wat via 'n versterker na luidsprekers vir uitvoering gaan), word die voordraer geheel en al van sy rol onthef. Elektroniese musiek is nie 'n skielike verskynsel

nie, maar word dit voorafgegaan deur akoestiese en musikale gebeure, onder meer die Bruïtistiese beweging wat musikale klanke met geraas vervang en gedurende die twintigerjare die werk van Edgar Varèse, asook Henry Cowell, beïnvloed. Varèse (1885-1965, gebore in Parys maar vanaf 1915 in Amerika woonagtig) het reeds in 1936 'n visie van elektroniese musiek " ... wat eweneens rondom 1950 en te danke aan die geweldige vooruitgang van die tegnologie sedert die uitvinding van die dinamofoon deur Thaddeus Cahill rondom 1900, bygedra het tot 'n belangrike uitbreiding van die musikale klankwêreld sowel as van die begrip 'komposisie'." (Temmingh 1975:46). Varèse skryf onder meer:

"Moreover, the new musical apparatus I envisage, able to emit sounds of any number of frequencies, will extend the limits of the lowest and highest registers, hence new organizations of the vertical resultants; chords, their arrangements, their spacings - that is, their oxygenation ... The never-before-thought of use of the inferior resultants and of the differential and additional sounds may also be expected. An entirely new magic of sound!"

(Schwartz 1967:198)

Bruïtisme het ook 'n latere invloed op die sogenaamde "musique concrete", dit is musiek op magnetiese band waarvan die materiaal uitsluitlik konkreet van aard is (dit wil sê nie elektronies-sinteties nie), bv. Europese en eksotiese musiekinstrumente; alledaagse geluide, opgeneem op straat, by spoorwegstasies en in fabriek; natuurgeluide soos wind en reën; dieregeluide; asook menslike geluide.

Musique concrète, wat vanaf 1948 deur Pierre Schaeffer in

Parys ontwikkel word, raak egter met verloop van tyd gro-
tendeels in onbruik:

"In 1958 verander Schaeffer self die naam van die in 1951 gestigte 'Groupe de Recherches de Musique concrète' na 'Groupe de Recherches Musicales', en tussen konkreet-elektroniese en suiwer elektronies-gekomponeerde musiek word reeds lank nie meer onderskei nie. Alhoewel Stockhausen se *Gesang der Jünglinge* (1955/56) byvoorbeeld dan ook gebruik maak van die menslike stem, staan dit bekend as elektroniese musiek."

Die vernaamste kenmerke van elektroniese musiek, wat dit van instrumentale musiek onderskei, word soos volg deur Stockhausen (1962:39-40) opgesom:

1. Die korrelasie tussen die koloristiese, harmonies-melodiese, en metries-ritmiese aspekte van komposisie.
2. Die samestelling en ontbinding van timbres.
3. Die kenmerkende onderskeiding tussen klankintensiteite.
4. Die verwantskap tussen klank en geraas.

Stockhausen maak egter nie melding van die byna onbeperkte bron van klanke met uiters klein toonhoogteverskille, die komponis se bevryding van die beperkings wat die getempeerde sisteem opgelewer het, asook ritmiese kompleksiteite, vroeër onuitvoerbaar, wat by elektroniese musiek verkry kan word nie (Deri 1968:138-139).

Kloppenburg (1975:213) beskou die funksie van elektroniese musiek soos volg:

"De elektronische muziek is een verschijnsel in de evolutie der muzikale expressie, dat in de toekomst niet meer weg te denken zal zijn. Zij heeft haar waarde bewezen als balletmuziek, als muziek bij hoorspelen, als toneel-

muziek ... en kan effecten teweegbrengen die met de natuurlike instrumenten nooit opgewekt kunnen worden."

Ten opsigte van die sintese van elektroniese en tradisioneel-instrumentale musiek, beweer Kloppenburg (1975:195), sonder dat hy na 'n bron verwys, die volgende van Boulez:

"Boulez is van mening dat de traditionele instrumentale musiek en de elektro-akoestische elkaar niet moeten vernietigen of in tegenspraak met elkaar zijn. Het zijn twee uitdrukkingsmiddelen van eenzelfde organisatorische gedachte. Zij kunnen elkaar aanvullen en zo een 'art totale' scheppen. Deze synthese vormt dan de basis, het uitgangspunt voor nieuwe ontdekkings."

Omdat elektroniese musiek 'n uitbreiding van die musikale klankwêreld tot gevolg het, bied dit nuwe probleme aan die luisteraar se waarnemingsvermoë. Elektroniese musiek gee ook stereofoniese moontlikhede: klankvermenging, dramatiese effekte, en 'n vermenging van konkrete elemente met musiek- en geraaselemente wat 'n nuwe aanpassing van die luisteraar vereis:

"The new music seems to call for new listening conditions that are more appropriate to its stereophonic dimensions, and even more important, allow freer modes of audience contact in both time and space (permanent diffusion, free entry and exit, free movement of the audience inside the auditorium), conditions that have already been clearly expressed by numerous composers."

(Apel 1970:286)

Elektroniese musiek dra grootliks by tot die verfyning en

vooruitgang van multi-media* - die oorsprong is nie direk verwant aan opera of ballet nie, byvoorbeeld Scriabin se Prometheus - The Poem of Fire (1910) - en musikale teater of 'sigbare musiek' - dit is die volledige integrasie van aksie, teks en beeld met musiek, en wat dikwels in diens van sosiale of politieke denkrigtings staan soos in Nono se Intolleranza (1960), tot die meer speelse of outonome benadering van Kagel (Sur Scène, 1960) en Ligety (Aventures, 1962).

Sedert omstreeks 1950 tree daar as gevolg van die toemende ontoereikende van konvensionele notasie by aleatoriese en elektroniese musiek 'n vernuwing op die gebied van musieknotasie in, en word onder meer van raamnotasie, aksieskrif, grafiese notasie en selfs geen notasie gebruik gemaak. Temmingh is van mening dat die oorsaak van die talle nuwe notasiefenomene in die buitengewone karakter van die elektroniese en aleatoriese musiek lê, en hy (1975:55) vervolg:

"Wat betref hierdie musiek was die konvensionele notasie nie in staat om te beantwoord aan die doel van notasie nie: 'n duidelike voorstelling deur skriftekens van 'n komposisie met die oog op die 'lees' daarvan, dit wil sê doeltreffende kommunikasie."

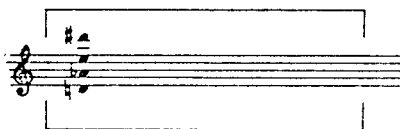
*"Multi-media ... refers roughly to an environmental art involving multiple sense impressions created or projected through technological means. It is a contemporary version of the old total theater concept, but instead of using closed, dramatic forms it is often extended in time and space on a continuum."

(Salzman 1974:194-195)

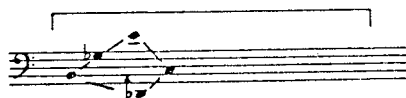
Raamnotasie is die notasie van musiek met vasgestelde grense (raam) waarbinne die uitvoerder vry kan beweeg (aleatories) - sien vb. 49:

Vb. 49

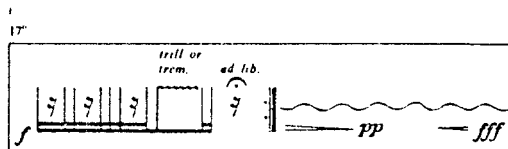
- a) Die toonhoogte en die totale duur (horisontale hakies) word gespesifiseer terwyl die opeenvolging en kombinasie van toonhoogtes, ritme, dinamiek en artikulasie nie aangedui word nie:



- b) Dieselfde as by a), met die verskil dat die lyne tussen die note die verlangde opeenvolging van die gegewe toonhoogtes aandui. Die aanvangstonhoogte en rigting (kloks- of anti-kloksgegewys) word deur die uitvoerder gekies:

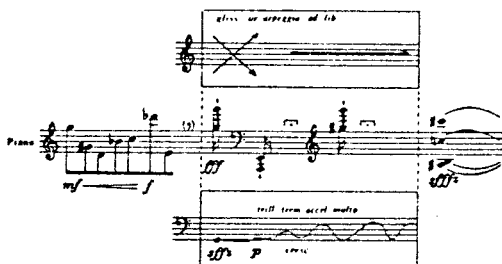


- c) Die dinamiek en die ritme word gespesifiseer, maar laat die keuse van toonhoogtes en tempo aan die uitvoerder oor. Die totale duur waarin die frase herhaal moet word, is 17 sekondes:



- d) 'n Keuse van drie verskillende passasies (bo mekaar geplaas) word verskaf. Die aanvangsfrase dui gespesifiseerde toonhoogtes met gedeeltelik genoteerde klank-

duurtes aan, die boonste keuse bevat hoofsaaklik verbale instruksies, die middelste keuse bevat toontrosse, terwyl die onderste keuse 'n nie-gespesifieerde melodiese kontoer (gekombineerd met verbale instruksies) bevat. Die finale afdeling bevat 'n akkoord met gespesifiseerde toonhoogtes en dinamiek, maar van onbepaalde duur:



Aksieskrif dui aan watter handeling verrig moet word vir 'n vereiste klankresultaat wat minder of meer gefikseerd kan wees.

Deur die gebruik van grafiese notasie word standaardisering vermy. Die komponis se belangrikste doelwit is om die uitvoerder se musikale kreatiwiteit deur middel van 'n grafiese ontwerp te stimuleer (Brindle 1975:87). Grafiese notasie is 'n integrale deel van die komponis se kreatiwiteit:

"The notation itself is ... the only composer-controlled creative manifestation, a creation in a visual medium designed to inspire analogous (though largely unpredictable) musical manifestations of an almost equally creative nature."

(Vinton 1974:522-523)

Vb. 50 illustreer een van die vele vorme van grafiese notasie: digte vs. leë areas impliseer klanke en aktiwiteit vs. stilte, duidelike kolle vs. minder duidelike kolle impliseer dinamiek, en hoë vs. lae kolle impliseer toonhoogtes. Die lengte van die raam verteenwoordig die duur van die passasie:

Vb. 50



Ten opsigte van die vernuwing op die gebied van die musieknotasie, maak De Leeuw (1977:200) die volgende voorlopige gevolgtrekkings:

1. Die nuwe notasiemoontlikhede ontstaan uit nuwe musikale voorstellings. 'n Wedersydse wisselwerking kan verwag word, in teenstelling tot die klassieke notasie wat deur die verouderde opset daarvan 'n uiters remmende invloed op vele komponiste uitoefen. Ook die funksie van die notasie verander, en die aksent verskuif na die feitelike uitvoering waarin die spelers direk betrokke is. Hoe minder die notasie voorgee, hoe vryer kan die musiek ontplooi word.
2. Nóg die konvensionele, nóg die nuwe notasie stel ons in staat om nuwe musiek al lesende te beoordeel: die eerste is nie by magte om die toenemende differensiasie en verselfstandiging van die musikale elemente weer te gee nie, terwyl die tweede net op die aksie-belewenis, op

die daadwerklike uitvoering ingestel is. Die notasie kan hoogstens nog globale inligting oor die uiterlike aspekte van die musiek verstrek.

Uit die voorafgaande blyk dit dat 'n estetiese heroriëntasie en algeheel nuwe luistergewoontes by die luisteraar dringend noodsaaklik geword het vir die verkryging van 'n onbevange luisterhouding by nuwe musiek. Dit kan dan ook net geskied wanneer die luisteraar met 'nuwe ore' en sonder vooropgestelde idees, homself voortdurend besig hou met die wye spektrum van twintigste-eeuse musiek, nie net teoreties nie, maar veral deur in direkte kontak met die lewende musiek te staan. Austin (1966:xi) beskou dit soos volg:

"Intelligent study of any music ... balances the accumulation of facts and interpretations with continuous practice in making music, and continuous, repeated, attentive, discriminating listening."

HOOFSTUK III

GEHOOROPLEIDING VIR NUWE MUSIEK

Soos reeds in hoofstuk 1 (p.24) gestel, noodsaak twintigste-eeuse musiek 'n estetiese heroriëntasie en nuwe luistergewoontes. Die kommunikasiegaping wat tussen die twintigste-eeuse komponis en luisteraar ontstaan het, kan deur 'n nuwe luisterhouding oorbrug word. Dit kan deur 'n veranderde benadering tot musiekopvoeding teweeggebring word. Brigitte Schiffer (1978:12) is van mening dat die huidige stelsel bydra tot die kommunikasiegaping:

" ... as long as the present state of music education in schools as well as in music academies prevails, 'communication' will remain precarious and will probably be the privilege of a few, as far as the audience is concerned, the reward of still fewer with respect to the composers. Independently of their capacity to communicate with a large or a small audience, or with no audience at all, most of them will carry on with their exploration of new territories ... "

Dit het noodsaaklik geword dat almal, insluitende musikaal begaafde leerlinge, musiekopvoeding in nuwe musiek behoort te ontvang. Brugmans (1975:7) onderskryf dit soos volg:

"Muziek is in de eerste plaats een expressiemiddel dat als zodanig zeer geschikt is voor het tot ontwikkeling brengen van de creatieve aanleg van ieder mens. Muziek is ook een communicatiemiddel, waarbij het belangrijk is dat de 'taal' die zij spreekt wordt begrepen. Eerst wanneer we ieder kind de voor dat begrijpen nodige informatie verstrekken, zal het met behulp daarvan in staat kunnen zijn geheel overeenkomstig de eigen smaak, de

eigen voorkeure en met een kritisch oordeel, een persoonlike keus te doen uit die grote hoeveelheid musiek die hem teenwoordig word aangeboden."

Ook ander musiekpedagoë beaam die veranderde benadering tot die musiekopvoeding. Die groot verskeidenheid van twintigste-eeuse musiek kan slegs kwalitatief gemaak word wanneer musiekopvoeding tot almal gerig sal wees. Twintigste-eeuse musiekopvoeding behels hoofsaaklik 'n opvoedingsprogram in musiekbeluistering en die nodige begrip daarvoor (Kraus 1973:11).

Die behoefte aan selfuitdrukking bly steeds 'n kenmerk van elke mens, ondanks die feit dat alles in 'n toenemende mate gemeganiseer en gerekenariseer word. Die waarde van kreatief luister (aanvoeling en meelewing) by die musiekopvoeding kan daarom nie genoeg beklemtoon word nie. Paynter en Aston (1970:3) wys op die toenemende belangrikheid van musiek as 'n skeppende kunsvorm:

" ... it is as a creative art that music is beginning to play an increasingly important rôle in education. Like all the arts, music springs from a profound response to life itself. It is language, and, as a vehicle for expression, it is available in some degree to everyone. If a child is to grow in awareness of himself and his world, he will need to be articulate. The very processes of becoming articulate deepen our perception. Perhaps we should place slightly more emphasis on creative music in schools than we have been doing. Music is a rich means of expression and we must not deny our children the chance to use it."

Ook Roger Sessions (1960:163) onderskryf die belangrikheid van die kreatiewe luister:

"What is necessary ... is that teachers should emphasize the supremacy of real musical imagination, and that listeners, of whatever category, should, by holding themselves open to whatever genuine and even unexpected experience music can bring, learn to discriminate what is authentic and what is fictitious."

Charles Leonhard wys daarop dat die behoefte aan selfuitdrukking by kinders veral deur die gebrek aan 'n kreatiewe luisterhouding ondermyn word. Hy skryf dit toe aan die feit dat die klem val op die herkenning van vorm, instrumente, temas, en feite omtrent komponiste se lewensgeskiedenis, in plaas daarvan dat leerlinge self na musiek luister en op hulle eie kreatiewe en verbeeldingryke maniere daarop reageer. Die waarde van die musiekopvoeding lê in die ontwikkeling van 'n ontvanklikheid vir die gevoelswaarde - die alfa en omega van die musiekopvoeding - wat eie aan musiek is (Leonhard 1982:23 en 24).

Paynter (1972:9) beskou musiek as klanke waarmee daar op vele maniere musiek wat nie noodwendig genoteer hoef te word nie, geskep kan word. Juis deur die skep van musiek kan die leerling volop geleentheid tot selfontplooiing gebied word. Die nut van die kreatiewe leermetode by die musiekopvoeding is dat die aanleer van reeds bestaande tegniese vaardighede onnodig is, en dat elkeen gewoon net kán en móét begin om klanke te gebruik en daarmee te eksperimenteer (Paynter 1972:10), om sodoende sommige probleme wat met die begrip 'nuwe musiek' saamhang, te vergemaklik (Paynter 1972:14). Dit is noodsaaklik dat leerlinge, afgesien van klankeksperimentering, ook die kans gegun sal word om na twintigste-eeuse musiek te luister en aan die uitvoering daarvan deel te neem.

Murray Schafer (n.d.:6) vergelyk persentasiegewys die rol van verskillende soorte klanke by die onderskeie kulture deur die eeue heen - sien vb. 51:

Vb. 51

	<u>Natuurlik</u>	<u>Menslik</u>	<u>Instrumentaal en elektronies</u>
<u>Primitief</u>	69%	26%	5%
<u>Middeleeus, Renaissance en Pre-Industrieel</u>	34%	52%	14%
<u>Post-Industrieel</u>	9%	25%	66%
<u>Vandag</u>	6%	26%	68%

Die laaste kolom toon duidelik aan dat meer musiek vandag deur middel van elektro-akoestiese reproduksie as in die oorspronklike vorm daarvan gehoor word, wat die vraag by Murray Schafer laat ontstaan of musiek in eersgenoemde geval nie miskien meer 'natuurlik' vir die moderne luisteraar is nie, en indien wel, moet die student dan nie begryp wat gebeur as musiek so gereproduseer word nie? (Schafer n.d.:3). Schafer is van mening dat die basiese woordeskat van musiek sal verander: 'n Deel van gehooropleiding sal moet bestaan uit die vertrouwd maak van die leerlinge met elektroniese klankvoortbrenging, vervorming van geluid en dergelike aspekte, omdat dit so 'n belangrike deel uitmaak van tonale sowel as nie-tonale musiek wat vandag gehoor word. Insig in opnametegnieke sal ook 'n gesonde kritiese oordeel bevorder en waardering kan te weegbring.

Brugmans (1975:8) is van mening dat die musiekopvoeding klank in die algemeen, soos dit daagliks ervaar word, as

middelpunt moet beskou om 'n beter begrip van nuwe musiek by leerlinge tuis te bring:

"Overgebragt op het terrein van de didactiek betekent dit dat wanneer we bijv. uitgaan van de klanken die we in onze eigen leefwereld waarnemen, we van daaruit aan een bewuste gehoorscholing kunnen werken die voor iedere leerling begrijpelijk is. De creatieve benadering van het fenomeen 'klank' zal, wanneer goed geleid, voeren tot een beter 'begrip' van de muziek in de bonte verscheidenheid van verschijningsvormen ervan. We achten een dergelijke benadering daarom zo belangrijk, daar ze zal kunnen leiden tot een beter begrip van de moderne muziek. Omgekeerd valt op te merken dat juist de zg. avantgarde-componisten daar hun wijze van componeren en door hun instelling tegenover de muziek de muziekpedagoog ruime aanknopingspunten bieden voor het ontwikkelen van een hedendaagse didactiek."

Brugmans bedoel waarskynlik met die laaste sin dat aleatoriese komposisies op verskillende vlakke van tegniese vermoëns gerealiseer of verwerklik kan word, wat dit weer vir minder ervare musikante uitvoerbaar maak.

Dit is nodig vir enige opvoeder om op hoogte van gebeurtenisse en ontdekkings te bly, en dit omsluit alles wat by die kunste gebeur. Twintigste-eeuse musiek sal slegs meer betekenisvol wees as die onderwyser homself vertrou daarmee sal maak deur 'n intensiewe beluisteringsprogram van twintigste-eeuse musiek te volg.

'n Mens moet tog 'n verskil maak tussen algemene musiekopvoeding en gehooropleiding omdat laasgenoemde na volledigheid streef, na die hoogste ontwikkeling van alle gehoorkapasiteite van die leerling, en nie net algemene waardering nastreef nie. Gehooropleiding is 'n onderdeel van die vak musiek. Soos dit vir 'n atleet nie net vol-

doende is om na atletiek te kyk of soms 100 meter te hardloop om 'n hoë graad van vaardigheid en prestasie te bereik nie, so is dit ook vir leerlinge wat dit ernstig bedoel noodsaaklik om hulle intensief met alle vorms van nuwe musiek in al sy skakerings vertrouwd te maak.

Dit is noodsaaklik om 'n brug te vorm tussen die vae, skoolmusiekagtige waarderingsbenadering en die gehooropleiding wat nodig is om te voldoen aan die eise wat aan professionele musici vandag gestel word. By alle onderwys is die vorming van toepaslike geheuebeelde 'n geskikte uitgangspunt. Dit geld vir konvensionele én avant-garde materiaal. In alle musiek is daar terugkerende elemente en die luistertegniek sal van dié steunpunte gebruik moet maak om begrippe te vorm, vergelykings te maak en assosiasies op te bou. Die ideale gehooropleiding is geïntegreerd en maak deel uit van die algemene musikale aktiwiteite - dit is nie 'n afsonderlike vak nie (Loeb van Zuilenburg n.d.:1). Dit spreek egter vanself dat veral by ouer leerlinge die onderrig meer gespesialiseerd aangebied sal word en dat daar dan na algemeen geldige reëls, breër logika en stilering van begrippe gesoek sal word.

By 'n veranderde benadering tot gehooropleiding en dus ook algemene musiekopvoeding moet die volgende in gedagte gehou word:

- i) Die basiese beginsel dat musikale voorstellings gevorm moet word.
- ii) Die feit dat gehooropleiding alle aspekte van musiekonderrig moet koördineer.
- iii) Dat nuwe musiek reeds 'n onvervreembare deel van die hedendaagse kultuurlewe geword het.

Die hoofdoel van gehooropleiding kan omskryf word as die ontwikkeling van musikale sensitiwiteit. Edlund is van mening dat 'n aanvoeling vir die fyn nuanses van die musikale idioom waarskynlik meer betekenis inhou as slegs die tegniese beheer oor die grammatika daarvan. Hy (1963:13) wys op die belangrikheid van 'n goeie begrip van die materiaal vir die beplanning van enige opleidingsmetodiek:

"Indeed, it is quite natural that only a few attempts, if any, have been made in ear-training techniques in connection with the music that has emerged after the major/minor epoch, for if we postulate the truth that the method is largely determined by the nature of the material studied, it follows that we have to obtain some perspective of this material before we can produce a sound method. We must have this perspective in order to be able to understand the structure of the material on which our method is to be based."

Vir die verkryging van 'n goeie begrip van twintigste-eeuse musikale materiaal postuleer Coolidge (1968:16-17) die volgende:

1. Niks kan aan die saak gedoen word voordat musiekopvoeders op alle vlakke tot die besef kom en aanvaar dat dit nie normaal of gesond is dat so min musiek-liefhebbers en musici in nuwe musiek geïnteresseerd is nie.
2. Musiekliefhebbers moet besef dat die skep van musiek slegs verander, en nie noodwendig, soos by die tegnologiese wetenskap, verbeter nie. Van ewe veel belang is die teenoorgestelde, naamlik dat ouer musiek nie noodwendig beter as nuwe musiek is nie.
3. 'n Waardering vir twintigste-eeuse musiek kan aan die begin van formele musiekonderrig tot stand gebring word. Dit spreek vanself dat die onderwyser nie to-

naliteit agterweë kan laat nie, maar die leerling sistematies aan 'n wye spektrum van verskillende style bekendstel, onder meer die Middeleeuse modi sowel as majeur en mineurtonaliteite; Bartók; en selfs twaalftoonmelodieë en harmonieë, sowel as diatoniese temas en tertsharmonieë. In die klaskamer kan 'n gehoorsuitbreiding deur middel van plaatopnames en groepsang met sukses en belangstelling deur die leerlinge bespoedig word. Daar hoef nie noodwendig by groepsang van die solfasisteem afstand gedoen te word nie, maar die Romaanse sisteem* kan gebruik word:

"The fixed-do European system can be substituted readily for the usual tonality-based movable-do system ... The latter can only be used effectively for major melodies. Its effectiveness ... is drastically impaired when the music involves minor tonalities ... chromaticism ... and modulation ... The fixed-do system has no such disadvantages. It works equally well for all musical systems short of microtonicism ... "

(Coolidge 1968:17)

*Romaanse sisteem (in Frankryk, Italië en Spanje):

absolute nootname = solfaname. Dit het egter die groot nadeel dat F-mol, F en F-kruis almal op Fa gesing sou word en dat die leerling dus net so goed op vokale kon sing (mô-mô-mô, doe-doe-doe, ens.), wat sangtegnies van veel groter nut sou wees en waarskynlik beter resultate sou hê. Die nie-Romaanse student dink nou eenmaal nie in terme van die note Ut-Re-Me-Fa-So-La-Si nie, maar in terme van die note A-B-C-D-E ens., sodat die Germaanse sisteem C-Cis-Ces, D-Dis-Des ens. veel noukeuriger en logieser kan werk, selfs vir die Engelssprekende.

4. Bogenoemde proses van gehoorsuitbreiding moet noodwendig met musiekaktiwiteite opgevolg word, sonder 'n oorbeklemtone van agtiende en negentiende-eeuse style.

Coolidge is van mening dat as al die bostaande voorskrifte toegepas word, skole en konservatoriums 'n nuwe soort student, indien nie van 'n nuwe kaliber nie, sal huisves - studente wat die musiek van Strawinski, Bartók en Webern, sowel as dié van Bach, Beethoven en Brahms sal wil bestudeer.

Opsommenderwys blyk dit uit al die bogenoemde uitsprake dat daar by die vorming van die musikale begrip vir nuwe musiek op die volgende aspekte gelet sal moet word:

1. Musiekopvoeding, ook in die nuwe musiek, moet aan alle leerlinge - en veral aan musiekleerlinge - gebied word.
2. Die onskatbare waarde van die kreatiewe word beklemtoon.
3. Die studie van elektroniese geluidsvoortbrenging behoort ingevoer te word.
4. Klank moet sentraal gestel word om 'n beter begrip van nuwe musiek by leerlinge tuis te bring. Vanuit 'n pedagogiese oogpunt beskou, is die nodigheid om klanke te gebruik en daarmee te eksperimenteer van veel meer waarde as die noodsaaklikheid om tegniese vaardighede aan te leer.
5. Die opvoeder moet op hoogte van gebeurtenisse en ontdekkings bly, en poog om 'n onbevange luisterhouding ten opsigte van dit wat aangebied word by leerlinge te ontwikkel.
6. Die terugkerende elemente in nuwe musiek moet ontdek word en dit vereis 'n ontleding van die materiaal.

Die gevolgtrekking wat gemaak kan word, is dat daar by gehooropleiding met die oog op nuwe musiek veral met klankbeelde gewerk moet word. Uit die bostaande uitspraak van Brugmans (p.98) blyk dit dat indien klank as middelpunt beskou word, alle musiek wat uitgaan van klank as belangrikste parameter geskik sal wees as uitgangspunt by die gehoorontwikkeling van die jong kind. Daar kan stadig maar seker op kreatiewe maniere musiek gevorm en nageboots word deur gebruikmaking van:

- a) Die natuurlike uitdrukkingsmiddele wat verteenwoordig word deur die gewone, natuurlike uitdrukking van babasing, kleuterneurie en spelimprovisasie.
- b) Eenvoudige raasinstrumente soos ratels, klokkies, trommetjies, xilofoontjies, self-vervaardigde instrumente en gevulde glase.
- c) Orff-instrumentarium (met die oog op groepspeel, improvisasie en die ontwikkeling van die gemeenskapsin) waarin die volgende gebruik word:
 1. Allerlei vorme van handeklap, vingerklap, knieslag en voetstamp.
 2. Nie-melodiese slaginstrumente: driehoeke, tamboerijne, handtromme (verskillende groottes), simbale, ritmestokkies en vingersimbale.
 3. Staafinstrumente:
 - Xilofoon - sopraan, alt en bas;
 - Glockenspiel - sopraan en alt;
 - Metallofoon.
 4. "Musiekglase" - waterglase of kelke gevul met verskillende hoeveelhede water om toonhoogte te reguleer. Hulle word met houthamers geklop.
 5. Blokfluïte: sopraan, alt, tenoor, bas, sopranino.
 6. Psalteriums: eenvoudige strykinstrumente in sopraan en alt-groottes met 20 en 26 snare elk. Die snare word nie gedruk soos by 'n viool nie, maar slegs ge-

stryk aangesien elke snaar net een toonhoogte produseer. Die snare kan verstel word om toonhoogte te reguleer.

7. Basinstrumente om bordun of ostinati te speel: tjello gestryk of gepluk op die oop snare C-G-D-A, viola da gamba, kitaar (gepluk), tromme waarvan die toonhoogte gereguleer kan word, basstawe.

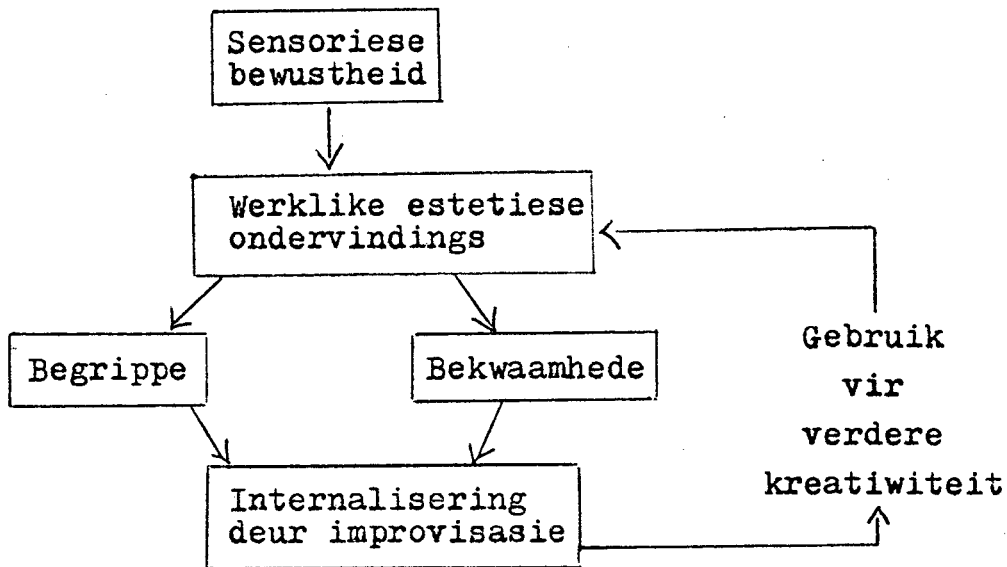
Ten einde die vroeë beleving van musiek so volledig moontlik te maak, het Orff naas die basiese sang, ook instrumentale spel (op die Orff-instrumentarium), spraak, spel en dans by sy musiekopvoeding betrek. Leerlinge kon aan die hand hiervan 'n natuurlike, spontane ontwikkeling in die gevoel vir klank, ritme en vorm ondergaan. Die volgende aspekte het as uitgangspunte gedien:

1. Estetiese genot, goeie smaak, natuurlike gesamentlike musiekmaak, en die gevoel vir beweging en vorm.
2. Entoesiasme en beleving, wat altyd die werk moet vergesel.
3. Die musikale skeppingsvermoë van die kind moet gestimuleer en ontwikkel word, en daarom word die werk van die begin af aan aktiewe handeling en selfdoen gekenmerk.

Toevalligheidsmusiek (aleatoriek) kan as aktiwiteit 'n sinvolle bydrae tot die bevrediging van die jong kind se behoefte aan selfuitdrukking lewer. Die Orff-leerproses (sien vb. 52) is uitermate geskik hiertoe: sensoriese bewustheid word by die leerling aangewakker, en werklike estetiese ondervindings word deur improvisasie opgedoen. Deur verdere estetiese ondervindings word musiekbegrippe en bekwaamhede aangeleer wat deur improvisasie gesintetiseer en geïnternaliseer word en tot verdere kreatiwiteit

lei. Hierdie siklus lei tot selfverweseenlike persone wat graag na musiek luister en innig daarop reageer (Banks 1982:43).

Vb. 52



New Sounds in Class wys op die volgende anomalie by die hedendaagse musiekonderwys:

"Pupils so often leave school with little knowledge of even the existence of the serious music of their own time and yet for the first time in this century it is possible to introduce avant-garde idioms into the classroom without watering down the style to such an extent that no living music remains."

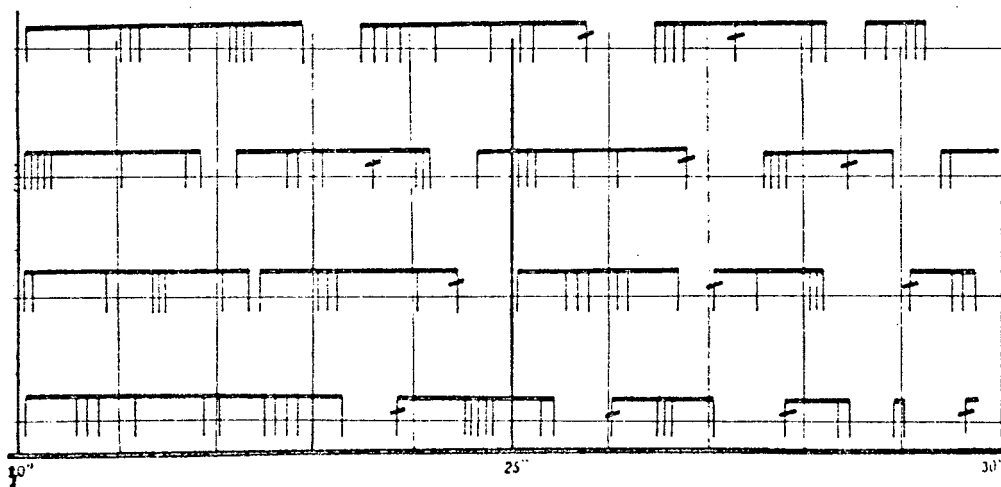
(Self 1967:2)

En selfs die gebruik van die Orff-instrumentarium is dikwels nog so tradisioneel gewortel, dat leerlinge nooit by nuwe musiek-begrip uitkom nie.

Gedeeltelike aleatoriese ritme in 'n komposisie het miskien die grootste bydrae tot die gebruik van nuwe musiek by die musiekonderwys gelewer (Self 1967:5). Ter verduideliking toon vb. 53 tydverdelings van een sekonde aan - die spasiëring verteenwoordig naastenby die ritme van die vereiste perkussiewe effekte: hoe nader die spasiëring, hoe vinniger die spoed:

Vb. 53

Penderecki: Strykkwartet (1960)



Een van die probleme van twintigste-eeuse musiek waarmee die uitvoerder - en tot 'n mate ook die luisteraar - te kampe het, is die totstandkoming van 'n hele aantal verskillende notasiesisteme wat gevolg het op die mate van eksperimentering wat 'n fundamentele eienskap van moderne musiek is (Dennis 1970:23). 'n Belangrike bydrae in 'n poging om 'n vereenvoudigde, gestandaardiseerde notasiesisteen vir klasmusiekdoeleindes tot stand te bring, word

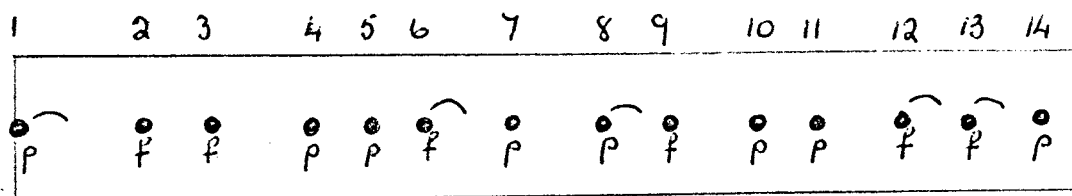
deur 'n aantal Engelse komponiste, waaronder George Self (die grootste vernuwer), David Bedford en Brian Dennis gelewer.

Die aleatoriese benadering, wat met groot sukses as inleiding tot nuwe musiek in die klaskamer gebruik kan word, word veral deur Self (New Sounds in Class), John Paynter (Hear and Now), en Brian Dennis (Experimental Music in Schools) ontgin. Self (1967:3) is van mening dat die kreatiewe potensiaal van elke kind deur die gebruik van 'n vereenvoudigde notasiesisteen benut kan word. Vir verskillende effekte wat op instrumente verkry kan word, gebruik Self onder meer die volgende patrone:

- f = kort, hard
- p = kort, sag
- $\overset{\frown}{p}$ = gedrae, sag
- $\overset{\frown}{f}$ = gedrae, hard

Akkuraatheid en sensitiwiteit vir die klanke is noodsaaklik by die uitvoering van die onderskeie voorbeelde, wat in 'n toenemende mate moeiliker word. Vb. 54 illustreer een van die gegewe voorbeelde deur Self waar minimale verduideliking nodig is:

Vb. 54



Die syfers is 'n hulpmiddel vir die dirigent, wat goed na

die klanke moet luister en moet aanvoel (gelei deur die aanduidings van die komponis) wanneer die volgende klank gemaak moet word.

Self verskaf twee-en-twintig voorbeelde van kontemporêre perkussiewe musiek wat met laer-, sowel as hoërskoolleerlinge behandel kan word. In die meeste voorbeelde word geen spesifieke instrumentasie voorgeskryf nie, met die gevolg dat verskillende kombinasies moontlik is, onder meer die gebruik van Orff-instrumente, wat ideaal aan die doel beantwoord. Verskillende nuwe klankkombinasies is moontlik deur die variëring van klankkleur, en in dié verband doen Self (1967:11-15) verskeie aanbevelings deur 'n lys van instrumente wat in drie kategorieë verdeel is (na aanleiding van die soort klank, en nie die metode van klankproduksie nie), te verskaf - sien Bylae B.

Brian Dennis (1970:3) beskou die aleatoriese benadering as inleiding tot nuwe musiek in die klaskamer soos volg:

"It is sufficient here to regard the freedom (the indeterminacy) of Cage's music as a starting point from which ideas can develop stage by stage, in this case in the classroom. The music produced in this way may have as its ultimate objective a broader sound world, the range of ideas implicit in other major areas of present-day music - pointillistic, textural, electronic as well as indeterminate - but it will be concerned in general with the experience of distinctive sound qualities and their associations."

Dennis poog om werklike musiekwaardering by leerlinge te ontwikkel deurdat die musiekles met 'n gevoel van lewendige eksperimentering geassosieer word. Deur middel van die volgende aktiwiteite word na die deelname van alle leer-

linge gestreef:

1. Die vereenvoudigde notasiesisteen en metodes van klankproduksie plaas die klem op deelname deur leerlinge van alle ouderdomme. Notasiekennis word nie vereis nie.
2. 'n Metode word aangedui waardeur die onderwyser na opleiding in konvensionele notasie binne die raamwerk van die meer radikale sisteem kan streef. Dit vind hoofsaaklik deur praktiese werk plaas.
3. Leerlinge leer om baie noukeurig te luister en sodoende word hulle gehoorswaarneming aansienlik vergroot.
4. Die vermoë om kreatief as deel van 'n totale patroon te improviseer en met gegewe handtekens en aanwysings te koördineer, word ontwikkel. Ritmiese improvisasie word ook aangemoedig.
5. Die individuele leerling kan deur eenvoudige metodes, wat wissel van gekomponeerde musiek vir solo-instrumente of 'n ensemble tot musiek wat skematies en spontaan op band gekomponeer word, of deur 'n mengsel van albei, sy/haar eie musiek skep. Kreatiwiteit, wat in ons eie omgewing asook in die werke van hedendaagse komponiste gesetel is, word grootliks aangemoedig.
6. 'n Belangstelling in vakke soos wetenskap en wiskunde kan nou tot musiek gerig word. Klankeksperimentering bevredig een van die mees fundamentele behoeftes in 'n jong persoon, naamlik nuuskierigheid of die behoefte om na te vors. Dit bevredig ook die behoefte om aktief aan 'n aktiwiteit deel te neem, in plaas van passief 'n abstraksie te absorbeer.
7. Die oor is die enigste ware beoordelaar by musiekbeluistering.

In aanvulling tot Self se vereenvoudigde notasie, gebruik Dennis (1970:23-24) ook die volgende simbole:

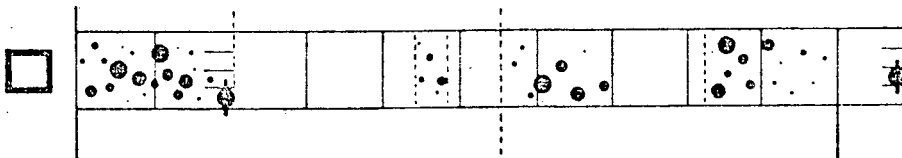
- = 'n kort klank sonder resonansie
- ◡ = 'n klank waarvan die natuurlike resonansie geleidelik wegsterf
- = 'n gedrae klank wat gedemp word een sekonde nadat dit geslaan is
- ~~~~ = 'n rol, tremolo of triller
- W = 'n kort rol (2 of 3 sekondes)
- /o^p\ = 'n glissando (op of afgaande)
- 4"—• = benaderde tydsduur tussen slae
- 3" = 'n pouse van 3"
- (.) = dieselfde as hierbo - verteenwoordig nou ontbrekende polsslae
- ... 2" ... 1" ... 4" = geïmproviseerde ritmes
- ◡ = 'n tweenoet-akkoord wat geleidelik wegsterf
- = 'n geïmproviseerde groep note (opgaande)

Konvensionele dinamiese tekens word gebruik, hoewel die grootte van 'n noot soms 'n aanduiding van die toonsterkte is (soos in Stockhausen se Zyklus - sien vb. 55):

Vb. 55

- = ff
- = mf
- = mp
- = pp

Stockhausen: *Zyklus*



Waar die musiekopvoeding van die jong kind hoofsaaklik op die kreatiewe luisterhouding toegespits is, kan die ouer kind se musiekopvoeding in 'n toenemende mate, en in aanvulling tot die kreatiewe luisterhouding, die tegniese luisterhouding begin betrek. Dit kan veral bereik word deur die kodifikasie van die aanbevelings van Paynter (p.96), dié van Coolidge (pp.100-102), asook die "remediërende" onderwysmetode van Loeb van Zuilenburg. Opsommenderwys behels dit die volgende:

1. Die sistematiese hersiening van die musiekteorie op 'n gehoorbasis. Deur oefening kan die gehoorvaardighede (nie die oor self nie, maar wel die interpretasie van die gehoor-indrukke) verbasend uitgebrei word aangesien die brein die musikale elemente leer hanteer en die leerling gaandeweg met die samestelling daarvan meer vertrouud raak.
2. Die opsomming van alle ritmiese, melodiese en harmooniese boustene van musiek, wat 'n wye spektrum van verskillende style moet insluit. Deur beplande onderrig van bogenoemde boustene in terme van klank en notasie word leerlinge se vaardighede aansienlik verhoog en kan dit tot verbasende standaard opgevoer word, soos die volgende uitspraak duidelik aantoon:

"Die gebruik in die Romaanse lande om leerlinge vanaf ongeveer 11 jaar in Konservatoriums te aanvaar en vanaf die tyd elke dag 'solfège' lesse aan die leerling te gee, lei na sewe jaar tot 'n bladsingvermoë en 'n naskryftegniek wat dié leerlinge 'n blywende voorsprong gee in die musiekberoep."

(Loeb van Zuilenburg n.d.:2)

3. Die beoefening van musiek deur middel van sang en spel, sonder 'n oorbeklemtoning van agtiende en negentiende-eeuse style.

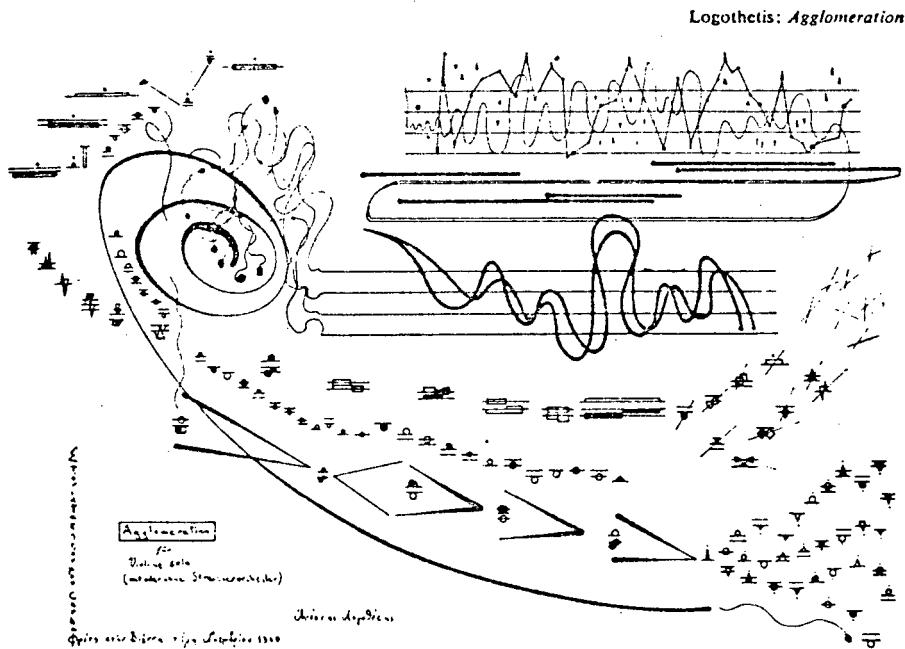
4. Voortdurende repertoirstudie. 'n Aktiewe deelname by die beluistering van twintigste-eeuse musiek deur leerlinge sowel as onderwysers, en veral werke van die volgende komponiste, word sterk aanbeveel: David Bedford, Luciano Berio, Harrison Birtwistle, Pierre Boulez, John Cage, Cornelius Cardew, Peter Maxwell Davies, Morton Feldman, Roberto Gerhard, Roman Haubenstock-Ramati, Gyorgy Ligeti, Witold Lutoslawski, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Bohuslaw Schaffer en Karlheinz Stockhausen.

'n Nuttige diskografie van twintigste-eeuse musiek - insluitend orkestrale werke wat uitermate geskik vir klasbeluistering-doeleindes is - word deur Self (1967:9) en Paynter (1972:82-83) verskaf - sien Bylae C.

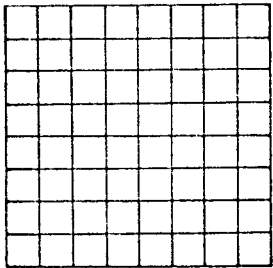
Die gebruik van 'n vereenvoudigde notasiesisteen in die klaskamer strek nie net tot voordeel vir klasmusiekdoel-eindes waar algemene musiekwaardering nagestreef word nie, maar bevoordeel ook die musikaal-begaafde leerling deurdat dit noodwendig begripsversterking van twintigste-eeuse musiek teweegbring en dus as 'n metode van gehooropleiding beskou kan word. Dit omsluit die volgende:

- i) Grafies (skilder, teken, verf)
- ii) Beweging (uitbeelding deur beweging, euritmiek en ballet)
- iii) Notasie:
 - a) Modern (ruimtelik)
 - b) Tradisioneel

Deur die gebruik van grafiese notasie word so min beperkings as moontlik op die uitvoerder geplaas aangesien dit slegs aan die hand doen wat uitgevoer moet word. Kreati-

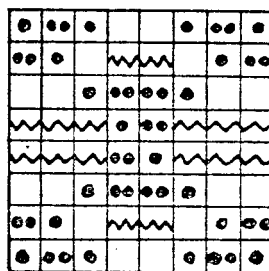
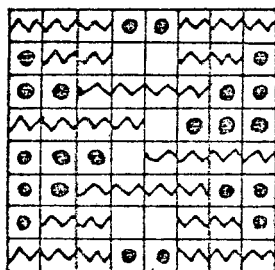


Sterk visuele elemente kan op alle aspekte van komposisie toegepas word en nie noodwendig net op die totale struktuur (soos byvoorbeeld in vb. 54) nie. Ritmiese improvisasie kan aangemoedig word deur gebruikmaking van 'n grafiek soos die volgende (Dennis 1970:44):

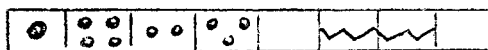


Enkele slae word deur • voorgestel, kort tremolos deur \wedge , terwyl 'n verdubbeling van die ritmiese pols deur •• aangedui word - sien vb. 57:

Vb. 57



Groepe van drie of meer slae word aangedui deur 'n vermeerdering van • in elke blokkie. So dui

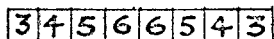


op die konvensionele

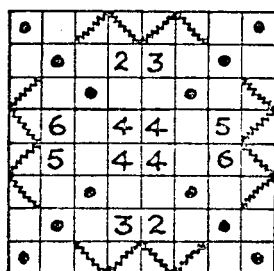


Verskillende polse kan ook deur nommers aangedui word - sien vb. 58 - en tremolos uitgebrei word deur $\wedge\wedge$ (versnelling) en \sim (vertraging) - sien vb. 59.

Vb. 58

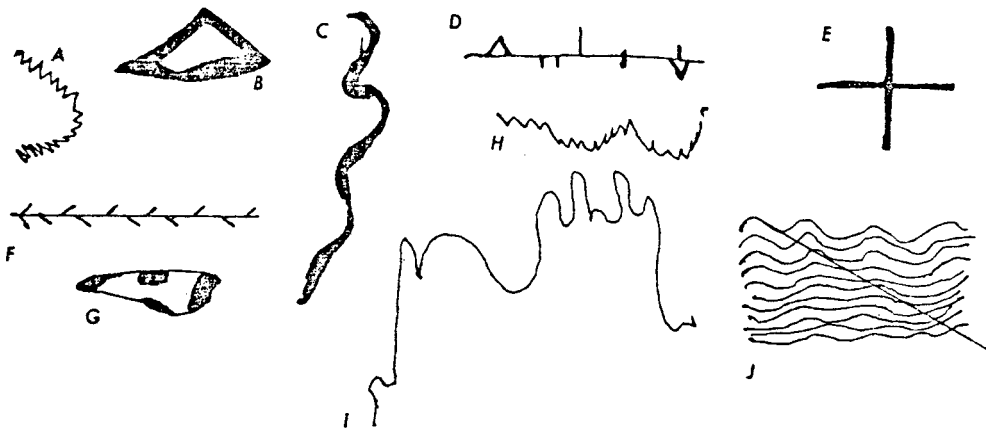


=

Vb. 59

Harde en sagte effekte kan verkry word deur die grootte van • te wissel, asook die amplitude van $\wedge \vee$. Verskillende kleure kan ook verskillende instrumente voorstel. Notasie van al bogenoemde patrone moet so gou as moontlik opgevolg word deur die praktiese uitvoering daarvan op instrumente. By melodiese instrumente met 'n wye omvang (klavier, orrel, xilofoon of glockenspiel) kan 'n minder beperkende soort notasiesisteen toegepas word en leerlinge kan aangemoedig word om figure wat musikale klanke voorstel, te skep - sien vb. 60:

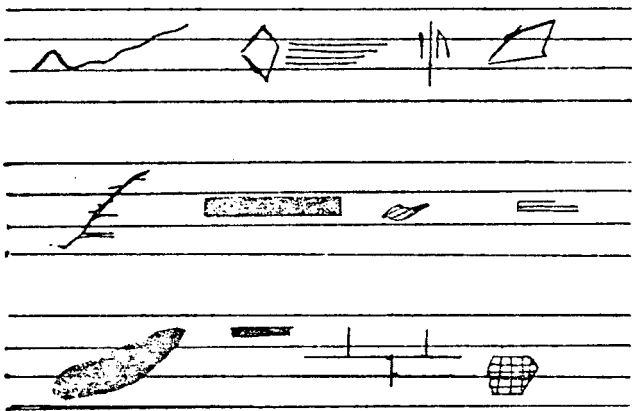
Vb. 60



A kan op 'n xilofoon as twee saamlopende, skommelende glissandi gespeel word deur vinnig met elke stok te tril terwyl inwaarts beweeg word; B op 'n orrel as 'n toontros wat in twee verdeel (regterhand beweeg na bo) en later saamloop uit teenoorgestelde rigtings. C kan slegs uitgevoer word as dit sywaarts gedraai word. Dit kan 'n melodiese voorstelling, 'n stadige glissando of 'n bewegende toontros wees. D, E en F stel toontrosse met 'n gedrae sentrale lyn voor: in D is die toontrosse kort en vertikaal en in F is elke "takkie" 'n kort glissando. G kan stadig op 'n orrel of klavier gespeel word. H is 'n vereenvoudigde weergawe van A. I behels 'n wye melodiese omvang of 'n dramatiese glissando. J omsluit 'n digte tekstuur wat deur verskillende instrumente verkry kan word.

Relatiewe toonhoogte kan aangedui word deur 'n onderverdeling van die omvang van elke instrument in hoog, middel en laag. In vb. 61 stel die groep horisontale lyne in verskillende vorms akkoorde eerder as toontrosse voor:

Vb. 61

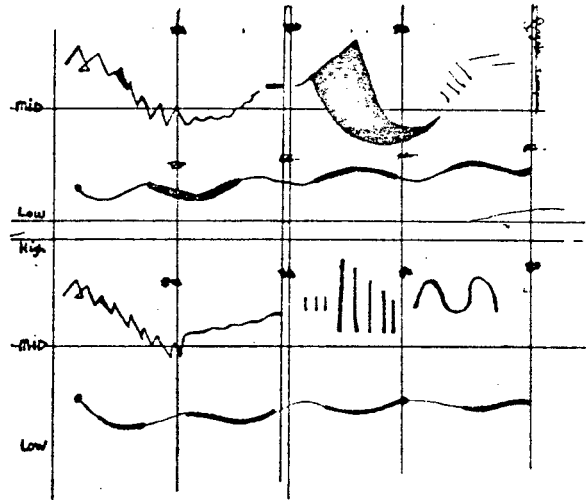


Om eweredige verspreiding te vermy, kan 'n grafiek soos die volgende gebruik word:

Hoog			Stilte		Stilte	Stilte
Middel	Stilte			Stilte		Stilte
Laag	Stilte	Stilte			Stilte	

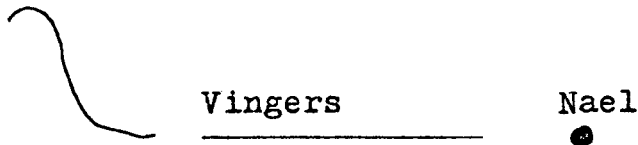
'n Ander oplossing is waar ten minste een party as agtergrond dien. In vb. 62 vorm die stadige bas 'n neutrale kontras vir die dramatiese, gedetailleerde boonste party. Dit kan as duet op klavier en orrel (laagste party op laasgenoemde) uitgevoer word:

Vb. 62



Klanke kan ook deur beweging voorgestel word in die vorm van euritmiek, ballet en dansdramas. Hande, voete en vingers kan doeltreffend aangewend word om sekere effekte te verkry. Die eenvoudigste klank is dié van asemhaling. 'n Groep leerlinge begin byvoorbeeld deur lank en stadig uit te asem. Dit word opgevolg deur die vingers stadig oor 'n growwe oppervlakte te skuur, en daarna 'n vingernael op dieselfde oppervlakte te tik. Skematies kan dit só voorgestel word:

(Asem)



Dansbewegings kan doeltreffend aangewend word om klankpatrone voor te stel. Met goeie leiding deur die onderwyser kan die leerlinge hulle eie musiek skep. Dit kan tot komposisies ontwikkel waarin woorde, beweging en mu-

siek 'n integrale eenheid vorm, sonder oorheersing van een element bo die ander. Aktiwiteite wat as aanknopingspunte gebruik kan word, kan tot stand kom deur musiek te skep wat gebaseer is op dansbewegings, drama of poësie, en wat as klank-idees verder ontwikkel. Meer ervare leerlinge kan dit verder voer tot die totstandkoming van musikale teater. Laasgenoemde kan as 'n opwindende kunsvorm op sigself beskou word, maar is waarskynlik nie geskik vir beginners nie (Paynter 1972:34).

Waar konvensionele notasie dikwels heel ingewikkeld en ontoereikend raak in twintigste-eeuse komposisies, bied 'n moderne, vereenvoudigde weergawe dikwels die oplossing, sonder dat die karakter van die musiek enigsins verander word (Brindle 1975:176) - sien vb. 63:

Vb. 63

a) Oorspronklike

The image shows a musical score for a flute and solo part. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The score is written on three staves. The first staff is labeled 'Fl. en Sol.' and has a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. There are also articulations like *ppp*, *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*. The score is divided into measures by bar lines. Some measures contain rests, while others contain notes with stems and flags. The notation is dense and intricate, typical of 20th-century musical notation.

b) Vereenvoudigde weergawe

Konvensionele notasie wat improvisasie in die geheel aandui, maar wat onbepaald met betrekking tot toonhoogte en die gebruikelike relatiewe nootwaardes (♩, ♪, ♫ ens.) gebruik word, word deur Lukas Foss aanbeveel. Die notebalk word slegs gebruik as aanduiding van die eerste en laaste note se toonhoogtes - sien vb. 64:

Vb. 64

Hoewel 'n hele aantal konvensionele notasietekens nie meer in hedendaagse musiek gebruik word nie, is sommige aanduidings soos staccato en aksentuering steeds onvervangbaar. Sulke verklarende simbole kan altyd 'n deel van enige notasie vorm, al word daar hoe vereenvoudig (Brindle 1975:180).

Dit is tog nuttig om 'n lys van ruimtelike notasiepatrone wat tekens van standaardisering toon, te raadpleeg. In Bylae D word die mees gebruiklike moderne notasiepatrone aangetoon.

Hoewel notasiepatrone in nuwe musiek 'n radikale vernuwing ondergaan het, moet die belangrike rol wat konvensionele notasie ten opsigte van begripsversterking van twintigste-eeuse musiek speel, steeds in gedagte gehou word. Konvensionele notasie is steeds die geskikste manier om konvensionele musiek in 'n spesifieke metrum te noteer (Brindle 1975:175), en lewer as sodanig 'n belangrike bydrae tot die vorming van toepaslike geheuebeelde vir konvensionele sowel as avant-garde musiek.

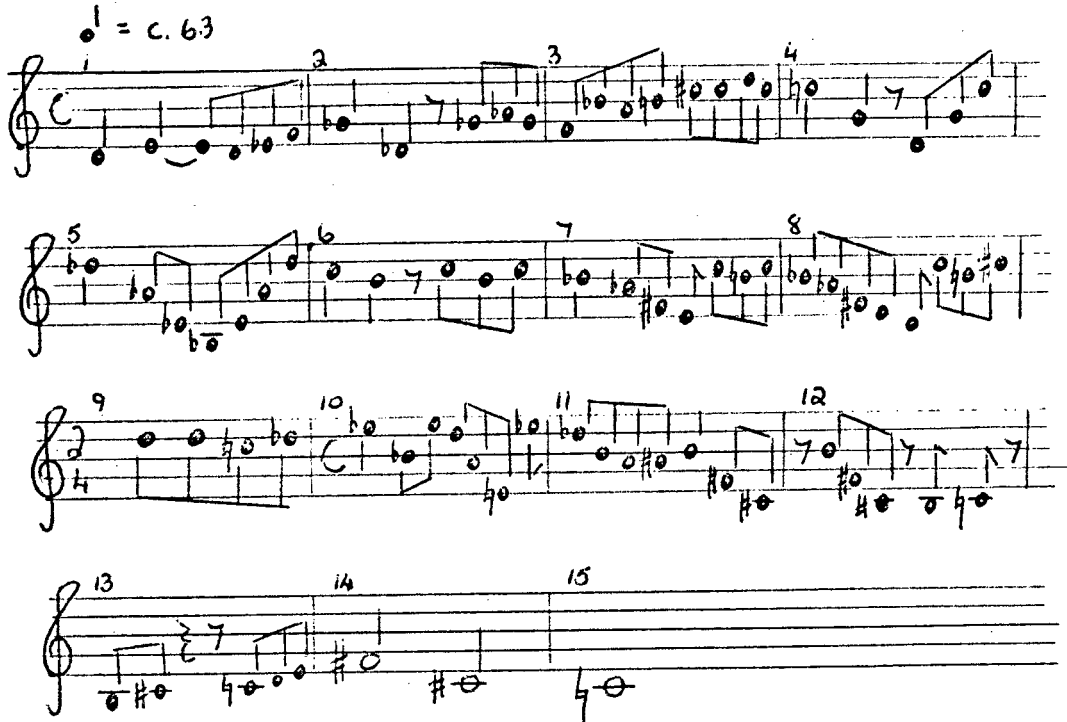
Nuwe musiek bring die leerling dikwels in aanraking met 'n vernieude notasiesisteen en klankpatrone, wat somtyds 'n aversie ten opsigte van twintigste-eeuse musiek kan skep, omdat die leerling voel dat hy met 'n radikale vernuwing op die musiekgebied gekonfronteer word, en dien-ooreenkomstig bevooroordeel optree. By konvensionele notasie is ten minste die notasie-aspek aan die leerling bekend, wat 'n mate van gerusstelling kan skep en sodoende gunstig op die houding teenoor die nuwe klankaspek kan inwerk. Dit hou ook die voordeel in dat die onderrig meer gespesialiseerd aangebied kan word en die begripsversterking van twintigste-eeuse musiek tot die toepassing daarvan, veral by ouer leerlinge, kan lei.

In sy handboek Modus Novus poog Lars Edlund om die intervalliese eienskappe van die musiek tussen 1900 en 1950 saam te vat. Eietydse materiaal wat van konvensionele notasie gebruik maak en wat nie op die tradisionele ma-

jeur/mineur-tonaliteit gegrond is nie, word aan die leerling verskaf by wyse van:

- i) voorbereidende oefeninge wat veral toegespits is op 'n gesigswaarneming van die melodiese strukture in die musiek en 'n gehoorswaarneming van die verskillende melodiese strukture. Die frases kan op die volgende maniere benut word:
 - a) Dit word gesing.
 - b) Die onderwyser dui die eerste noot aan en speel die frase. Die leerling sing dit op nootname, sonder begeleiding en bladmusiek.
 - c) Soos by b), behalwe dat die leerling die frase op 'n instrument herhaal.
 - d) Notasie-afwykings moet deur die leerling aangewys word nadat die oorspronklike met 'n paar verkeerde note voorgespeel is.
 - e) Diktee: Die eerste nootnaam word deur die onderwyser aangedui (miskien ook die maatsoortteken) en die frase word verskeie kere gespeel. Die leerling sing die frase (nie op nootname nie) en skryf dit dan neer.
 - f) Die frase word op 'n ander toonhoogte gesing of gespeel.

- ii) melodieë, wat poog om 'n oorsig en begrip van die musikale struktuur aan die leerlinge te verskaf. Deur middel van 'n bedrewe leesvermoë, wat 'n begrip van die musikale struktuur insluit, word die korrekte plasing van 'n noot vergemaklik, en word die leerling verhoed om outomaties eerder op los intervalle as op die melodiese ontwerp in die musiek staat te maak. Dit word in vb. 65 geïllustreer:

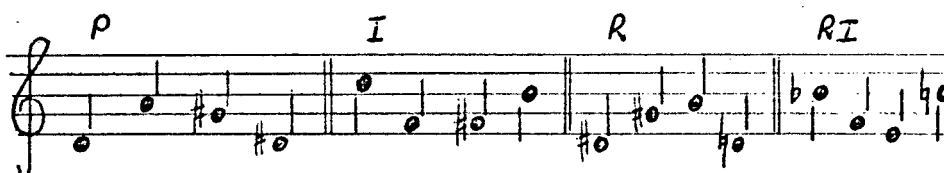
Vb. 65

C^2 in die melodiese figuur in m.8 (op die 2^{e} tussenslag) kan gesing word volgens die herinnering van C^2 in m.7 (op die tussenslag) met dieselfde akkuraatheid as wanneer daar aan 'n mineur sesde met geen onafhanklike melodiese betekenis nie, gedink word. Die mineur sewende (m.8) en die verminderde oktaaf (m.10) word op dieselfde wyse - waar geheue en begrip van die melodiese figuur wat dit direk voorafgaan - behandel.

In die voorbereidende oefeninge en melodieë word ook van seriële tegnieke* gebruik gemaak waar:

*Soos ook aangedui deur G.E. Wittlich en L. Humphries:
Ear Training - An Approach through Music Literature.
 New York: 1974, p.265.

- P = primus (oorspronklike vorm)
 I = inversio (omkering)
 R = retrogradus (terugwaarts)
 RI = retrogradus inversio (terugwaartse omkering)



iii) Saamklanke

Klankaanvoeling van toonkleur en harmonie speel 'n belangrike rol in twintigste-eeuse musiek. Die gewone intervalkombinasies kan soos volg benut word:

- a) Diktee -- nadat die eerste toon aangedui is, skryf die leerling (wat nie die bladmusiek voor hom het nie) die note van elke saamklank, wat met gereelde tussenposes voorgespeel word, neer.
- b) Met die bladmusiek voor hom, speel die leerling 'n saamklank. Terwyl die klank nog aanhou, sing hy die nootnaam van 'n spesifieke toon uit die saamklank.

Beide a) en b) moet onmiddellik gekontroleer word.

- iv) Temas en fragmente uit bestaande komposisies van onder meer Hindemith, Bartók, Schönberg, Berg, Webern en Strawinski. Dit is raadsaam dat, waar moontlik, die leerling die komposisie as geheel hoor.

Die interval-inhoud omsluit die volgende (afkortings tussen hakies):

- a) Majeur en mineur sekunde, rein kwart (2, -2, 4)
- b) Rein kwint (5)
- c) Majeur en mineur terts (3, -3)
- d) Tritonus = vergrote kwart/verminderde kwint ($4\frac{1}{5}^{\circ}$)
- e) Mineur sekst (-6)
- f) Majeur sekst (6)
- g) Mineur septiem (-7)
- h) Majeur septiem (7)

- a) 2, -2, 4 (met alle enharmoniese ekwivalente daarvan) bestaan, afgesien van konvensionele toonaardgebonde diatoniese toonlere, uit die volgende melodiese bewegings:

- i) Chromatiek (in 'n mindere of meerdere mate, en in ooreenstemming met Bartók se newetoontegniek):



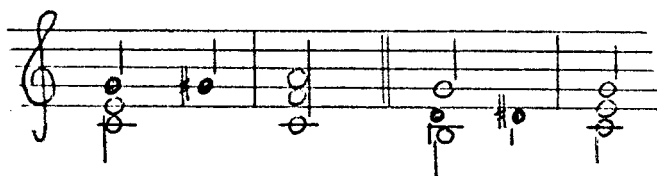
- ii) Heeltoonbeweging:



iii) Opeengestapelde kwarte:



Dit moet egter nie as 'n veranderde chromatiese drieklank beskou word nie, maar as 'n onafhanklike akkoord met geen leitoonspanning (soos hieronder aangetoon) nie:



Die grafiese voorstelling van 'n vergrote drieklank, soos dit in die geskrewe musiek voorkom, moet met 'n oogopslag waargeneem kan word:

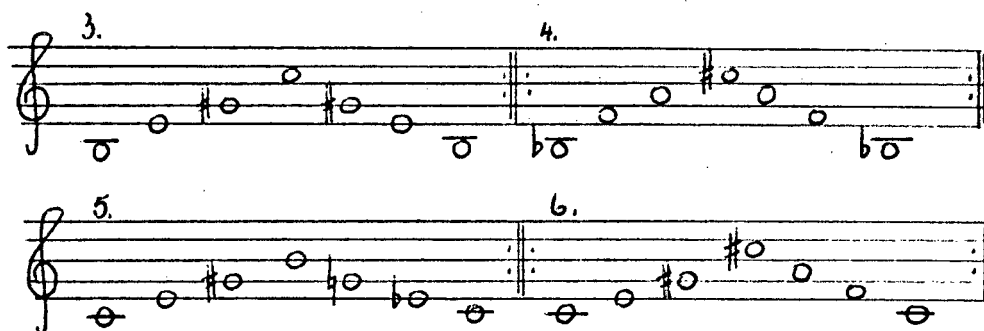


Die leerling moet by die sing van die note van die vergrote drieklank in verskillende posisies eerder aan die "raaminterval" (-6 of 5') en die akkoord self as aan 'n onafhanklike melodiese interval dink:

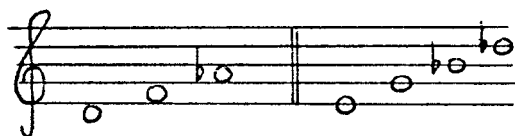


Die volgende kombinasies van die vergrote drieklank en opeengestapelde kwarte en kwinte vereis spesiale aandag van die leerling, wat dit op nootname met verskillende posisies moet sing:





'n Verminderde drie- en vierklank ontstaan deur 'n op-
eenstapeling van mineur tertse:

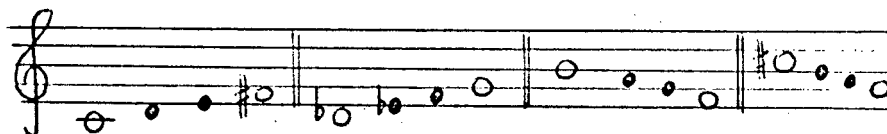


Die leerling sal egter baat daarby vind om die gegewe
voorbeelde in 'n meer "atonale" verband te beskou.

- d) Die mees algemene majeur/mineur-tonale interpretasie
van 4' (5°) is:

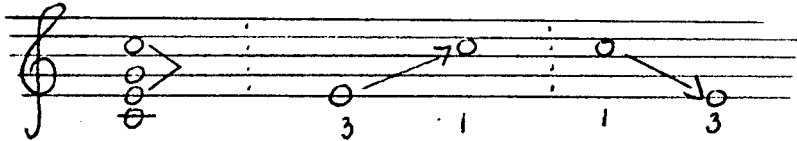


Deur 'n gedeelte van die heeltoon-toonleer op nootname
vanaf verskillende aanvangstone te sing, word die kon-
vensionele majeur/mineur-tonale interpretasie verbreek:

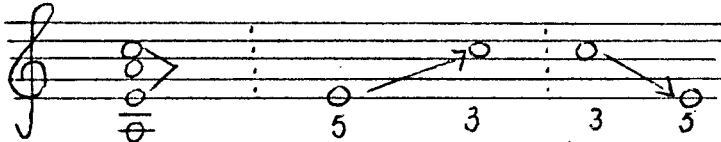


e) -6

Die omverwerping van die konvensionele harmoniese vertolking van die mineur sekst wat tussen die derde en die grondtoon van die majeur drieklank geleë is



en tussen die derde en vyfde van die mineur drieklank



word bereik deur 'n kombinasiereeks van -6^{es} en -3^{es} wat in dieselfde rigting beweeg. Dit moet deeglik op nootname vanaf verskillende aanvangstone geoefen word:



Bostaande kan ook as akkoord oefeninge gebruik word deurdat die leerling dit op nootname vanaf die bas-noot sing nadat die akkoord op die klavier voorgespeel is. Dit kan ook vir Diktee gebruik word:



f) 6

Weer eens word die omverwerping van die konvensionele harmoniese vertolking van die sekst (nou net majeur) bereik deur 'n kombinasiereeks van 6^{es} en 3^{es} wat in dieselfde rigting beweeg, op nootname en vanaf verskillende aanvangstone te oefen:

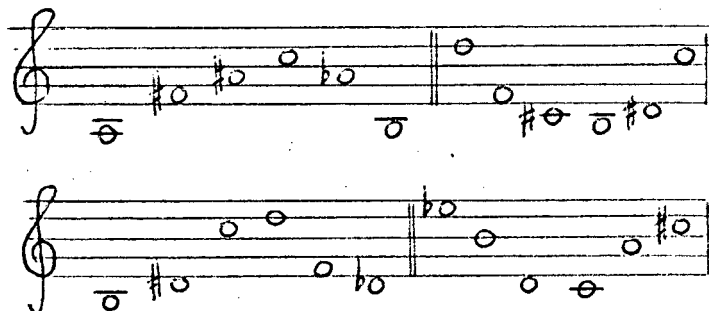
i)



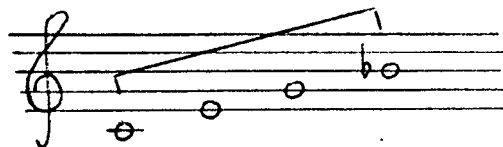
ii)



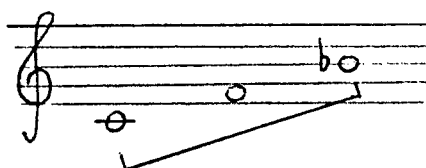
iii)

g) -7

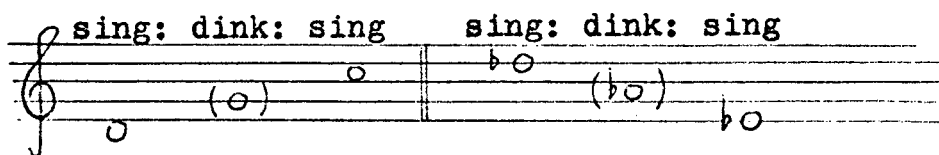
Vir die majeure/mineur-opgeleide oor word die funksie van die mineur septiem hoofsaaklik deur V⁷ gekarakteriseer. Om die oor minder afhanklik van bogenoemde funksie te maak, moet 'n -7 dus nie as 'n opeenstapeling van 3^{es} gesien word nie



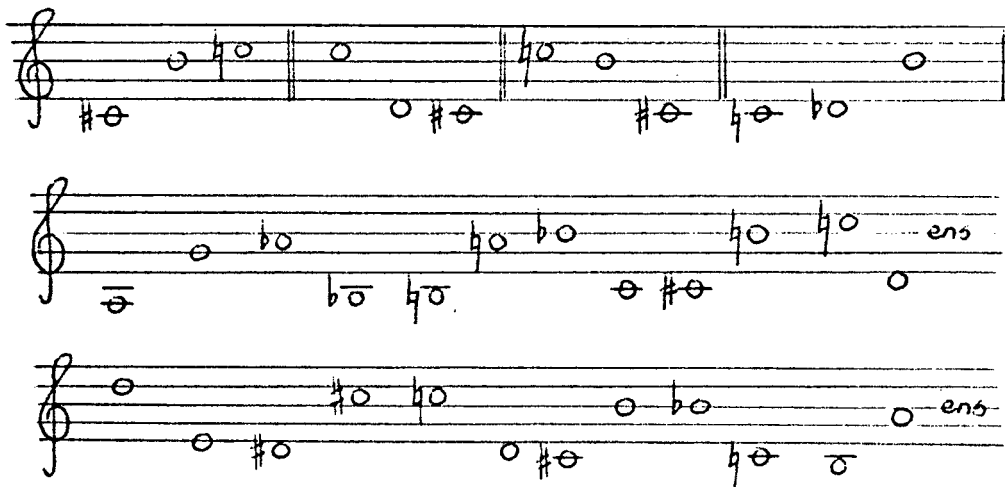
maar as 'n opeenstapeling van 4^{es}:



-7 moet beskou word as 'n onafhanklike interval wat nie gebonde is aan die leitoonfunksie in majeur/mineur-tonale musiek nie deur -7^{es} vinnig op en afgaande (met die 4^e as steunpunt) op nootname te oefen:



asook die volgende:



h) 7

7 is 'n belangrike interval in twintigste-eeuse musiek. In majeur/mineur-tonale musiek is die funksie daarvan hoofsaaklik harmonies (septiemakkoord met 'n majeur septiem) terwyl dit in kontemporêre musiek 'n meer onafhanklike funksie verkry as gevolg van sy spanningskarakter ("Weitmelandik"). Waar 7 as "raaminterval" onder meer in die volgende saamklanke voorkom, word die leerling aangeraai om slegs die buitenste note op nootname te sing - die middelnote is weer eens die steunpunt:



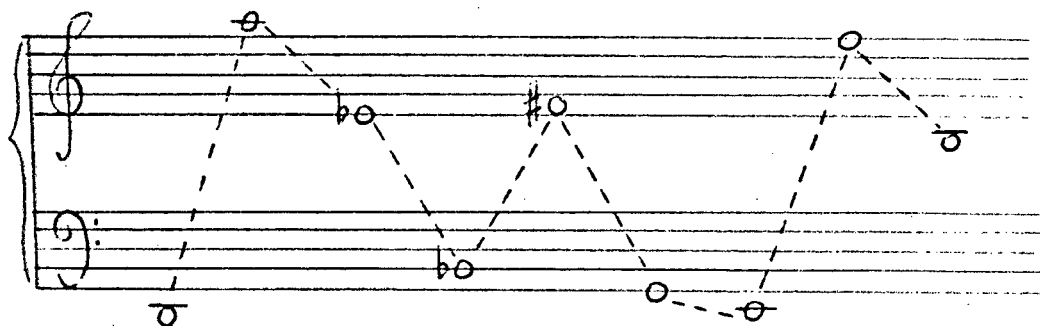
Die leerling behoort ook spesiale aandag aan saamgestelde interwalle ("Weitmelandik") te skenk, veral aangesien heelwat twintigste-eeuse melodiere in spronge groter as 'n oktaaf beweeg:

Webern: Fünf Canons, op. 16



Die doel van saamgestelde interwalle is om melodiese spanning en uitdrukking te verskaf (Edlund 1963:105) en vir gehooropleiding-doeleindes moet sulke interwalle aan hul ooreenstemmende enkelvoudige interwalle gelykgestel word. "Intervaldiktee op twee Notebalke" dien as voorbereidende oefening tot "Weitmelandik" -

die eerste nootnaam, asook die oktaafsprong, word aan die leerling verskaf, en daarna word die res van die musiek voorgespeel:



Twaalftoonreekse in wydverspreide ligging kan as verdere voorbeelde gebruik word.

Modus Novus bied uitstekende materiaal vir gehooropleiding in "nuwe musiek" (waarmee bedoel word musiek wat voor 1950 gekomponeer is). 'n Mens kan dus nie werklik van atonale musiek praat nie, maar eerder van tonaliteitsuitbreiding, aangesien die gegewe voorbeelde 'n wisseling van tonaliteite (wat tog elk 'n eie toonsentrum suggereer) in plaas van een sentrale tonaliteit bevat. Die gegewe melodievoorbeelde uit die literatuur verskaf aan die leerling geleentheid om bestaande komposisies as toepassingsoefeninge van nuwe intervalkombinasies (waaraan die majeur/mineur-tonale oor beslis nie gewoond is nie) te gebruik.

Die begripsversterking van twintigste-eeuse musiek wat deur middel van notasie teweeggebring word, lei noodwendig tot die toepassing waar op grond van die materiaal

musiek uitgevoer en geskep kan word by wyse van:

- i) eie spel ven bestaande komposisies, en
- ii) die skep van eie komposisies.

Kortliks word net weer op Paynter se beskouing in dié verband (p.96) gelet waar hy:

- a) die noodsaaklikheid daarvan beklemtoon dat leerlinge self aan die uitvoering van twintigste-eeuse musiek moet deelneem om sodoende 'n onmiddellike insig in die werke van twintigste-eeuse komponiste te verkry en 'n verband tussen hedendaagse musiek en die eksperimentele musiek in die klaskamer te sien (1972:58 en 59), en
- b) daarop wys dat die leerling volop geleentheid tot selfontplooiing deur die skep van musiek gebied word, wat 'n gunstige invloed op die ontwikkeling van die leerling se sensitiwiteit het. Waar die hoofdoel van gehooropleiding die ontwikkeling van musikale sensitiwiteit is, kan die belangrikheid van hierdie aspek daarom nie genoeg beklemtoon word nie.

In Bylae E word komposisies met 'n eenvoudige moeilikheidsgraad wat vir uitvoering deur leerlinge self geskik is, verskaf (Paynter 1972:68-73). 'n Kennis van konvensionele notasie is nie 'n vereiste nie, omdat die meeste voorbeelde slegs van grafiese en eenvoudige, tradisionele notasie gebruik maak. Komposisies met 'n meer gevorderde moeilikheidsgraad word in Bylae F verskaf (Paynter 1972:79-81). Grafiese en konvensionele notasie word weer eens gebruik, hoewel die meeste voorbeelde nou 'n kennis van konvensionele notasie vereis.

Samevattend blyk dit dat dit dringend noodsaaklik geword het dat musiekpedagoë tyd moet inruim vir al bogenoemde werk en benadering, nie ten koste van die oue nie, maar in aansluiting daarby. Sodoende kan die nuwe benadering die oue bevoordeel deurdat:

- i) dit heilsaam vir begripsvorming van twintigste-eeuse musiek kan wees, en
- ii) dit die leerling meer ontvanklik vir musiek uit die verlede, asook vir musiek van ander volke en uit ander lande (veral van die Oosterse kulture) sal maak.

Hierdie nuwe metode is dan ook uiters geskik vir musiek in die algemeen, en nie slegs nuwe musiek nie. 'n Algemene benadering ("attitude improvement") vorm 'n brug tussen die twintigste-eeuse komponis en toehoorder, soos die volgende uitspraak duidelik toon:

"Awareness makes free choice possible. Freedom requires responsiveness: responsibility ... It is as though we have to cross a chasm. If we are to build a bridge over it we will have to anchor its ends far in the past and far in the future. Tradition thoroughly assimilated will help us anchor in the past; only a sharp eye for where we are going can help us anchor in the future. Technology will help us build the bridge, which will not impose upon nature but will be possible because we understand how things happen and cooperate rather than interfering."

(Johnston 1968:35)

By gehooropleiding vir nuwe musiek is die nuwe komposisie (in sy geheel beskou), met die nastreef van skoonheid op elke moontlike vlak (soos byvoorbeeld die nuwe klankaspek, of middele met 'n skokwaarde of esoteriese betekenis) wat die komponis gebruik nie. Inteendeel, die hedendaagse komponis maak van enigiets gebruik wat aan sy doel beant-

woord by die skep van musiek - alle klank en stilte word aanvaar sonder 'n beperkende invloed van twintigste-eeuse styl. 'n Onbevooroordeelde houding ten opsigte van klank bring mee dat Bach, tonaliteit en die majeurdrieklank nie meer vermy hoef te word nie; en dat dissonansie nie 'n vereiste by die hedendaagse skryfwyse hoef te wees nie. Laasgenoemde omsluit die komponente van musiek en klank, en nie die stilistiese maneuvrering daarvan nie (Cope 1976:224). Sodoende word die twintigste-eeuse luisteraar se vooroordele uitgedaag: Kan hy werklik alle klank, alle style en betekenis in musiek aanvaar en met 'n onbevange luisterhouding na Bach sowel as na Webern, Cage en "Rock" luister?

Waar dit in die moderne didaktiek veel eerder om sintese as analise gaan (p.24), en gehooropleiding alle aspekte van musiekonderrig wil saamsnoer en meehelp aan die vorming van 'n totaalbeeld (p.1), word die hoop uitgespreek dat musiekpedagoë sal poog om hul leerlinge met "nuwe ore" na die wye spektrum wat twintigste-eeuse musiek bied, te laat luister en deur middel van die nodige hoor → begrip → toepassing sodoende 'n onbevange luisterhouding by die leerlinge skep en ontwikkel.

BIBLIOGRAFIE

- | | | |
|------------------------------------|------|---|
| Apel, W. | 1970 | <u>Harvard Dictionary of Music</u> , (tweede uitgawe).
Londen: Heinemann |
| Arntzenius, L.M.G.,
e.a. (red.) | 1956 | <u>Encyclopedie van de Muziek</u> , (deel 1). Amsterdam: Elsevier. |
| Austin, W.W. | 1966 | <u>Music in the Twentieth Century</u> . New York: Norton. |
| Banks, S. | 1982 | "Orff-Schulwerk teaches musical responsiveness",
<u>Music Educators Journal</u> ,
Maart, pp.42-43. |
| Barnard, J.S.
(red.) | 1971 | <u>Sielkunde vir Onderwysstude-</u>
<u>dente</u> . Pretoria: HAUM. |
| Bauer, M. | 1978 | <u>Twentieth Century Music</u> .
New York: Da Capo. |
| Bloom, B.S.
(red.) | 1956 | <u>Taxonomy of educational</u>
<u>objectives. Handbook 1:</u>
<u>Cognitive domain</u> . New
York: David McKay. |
| Boyden, D.D. | 1971 | <u>An Introduction to Music</u> ,
(tweede uitgawe). Londen:
Faber & Faber. |
| Brugmans, A.,
e.a. (reds.) | 1975 | <u>Muzikale vorming Reader I</u> .
Groningen: Wolters-Noord-
hoff. |

- | | | |
|--------------------------|------|---|
| Coolidge, R.A. | 1968 | "The Influence of Musical Pedagogy on Contemporary Composition", <u>Southwestern Musician - Texas Music Educator</u> , Mei, pp.16-17. |
| Cope, D.H. | 1976 | <u>New Directions in Music</u> , (tweede uitgawe). Dubuque, Iowa: William C. Brown. |
| Dallin, L. | 1974 | <u>Techniques of Twentieth Century Compositions</u> , (derde uitgawe). Dubuque, Iowa: William C. Brown. |
| De Leeuw, T. | 1977 | <u>Muziek van de Twintigste Eeuw</u> , (derde druk). Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema. |
| Dennis, B. | 1970 | <u>Experimental Music in Schools</u> . Londen: Oxford University Press. |
| Deri, O. | 1968 | <u>Exploring Twentieth-Century Music</u> . New York: Holt, Rinehart & Winston. |
| De Villiers, M.,
e.a. | 1971 | <u>Nasionale Woordeboek</u> , (derde uitgawe). Elsie-rivier, Kaap: Nasou. |
| Dyson, G. | 1924 | <u>The New Music</u> , (tweede uitgawe). New York: Oxford University Press. |
| Johnston, B. | 1968 | "On Context", <u>ASUC Proceedings 3</u> . |

- | | | |
|------------------------------------|------|---|
| Kloppenburg, W.C.M. | 1977 | <u>Muziek door de eeuwen</u> ,
(deel 4). Amsterdam:
Broekmans & Van Poppel. |
| Laaff, E. | 1957 | "Das zentrale Fach: Gehör-
bildung", <u>Musik im Unter-
richt</u> , 6 pp.173-176. |
| Leonhard, C. | 1982 | "Humanizing Music in a
mechanized society", <u>Mu-
sic Educators Journal</u> ,
Mei, pp.23-24. |
| Lloyd, S. en
H. Boyle | 1978 | <u>Intervals, Scales and Tem-
peraments</u> , (tweede uitga-
we). Londen: MacDonald
& Jane's. |
| Loeb van Zuilen-
burg, P.E.O.F. | n.d. | <u>Gehoortoetse en Gehoorop-
leiding</u> . Stellenbosch:
Cabo. |
| Machlis. J. | 1963 | <u>Introduction to Contempo-
rary Music</u> . Londen: J.M.
Dent. |
| McLachlan, P. | n.d. | <u>Klasonderrig in musiek</u> .
Kaapstad: Nasou. |
| Murray Schafer, R. | n.d. | <u>The New Soundscape</u> . Onta-
rio: BMI Canada. |
| Paynter, J. | 1972 | <u>Hear and Now</u> . Londen:
Universal Edition. |
| Paynter, J. en
P. Aston | 1970 | <u>Sound and Silence</u> . Lon-
den: Cambridge University
Press. |

- | | | |
|--------------------------------------|------|--|
| Persichetti, V. | 1961 | <u>Twentieth century Harmony.</u>
New York: W.W. Norton. |
| Piston, W. | 1973 | <u>Orchestration.</u> Londen:
Victor Gollancz. |
| Reti, R. | 1958 | <u>Tonality, Atonality, Pan-</u>
<u>tonality.</u> New York: Mac-
Millan. |
| Salzman, E. | 1974 | <u>Twentieth-Century Music:</u>
<u>An Introduction,</u> (tweede
uitgawe). Englewood
Cliffs, New Jersey: Pren-
tice-Hall. |
| Schoenberg, A. | 1951 | <u>Style and Idea.</u> Londen:
Williams & Norgate. |
| Schwarts, E. en
B. Childs (reds.) | 1967 | <u>Contemporary composers on</u>
<u>contemporary music.</u> New
York: Holt, Rinehart &
Winston. |
| Self, G. | 1967 | <u>New Sounds in Class.</u> Lon-
den: Universal Edition. |
| Sessions, R. | 1960 | "Problems and Issues facing
the composer today", <u>The</u>
<u>Musical Quarterly</u> , April,
pp.159-171. |
| Stein, E. (red.) | 1964 | <u>Arnold Schoenberg Letters.</u>
Londen: Faber & Faber. |
| Stockhausen, K. | 1962 | "The concept of unity in
electronic music", <u>Per-</u>
<u>spectives of New Music I,</u>
pp.39-48. |

- | | | |
|---------------------------------|------|--|
| Stravinsky, I. | 1947 | <u>Poetics of music.</u> Cambridge: Harvard University Press. |
| Temmingh, R.W. | 1975 | "Aspekte van 20ste eeuse musiek." Proefskrif ingelewer vir die graad D. Phil., Stellenbosch. |
| Vinton, J. | 1974 | <u>Dictionary of Twentieth-Century Music.</u> Londen: Thames & Hudson. |
| Wittlich, G.E.
(red.) | 1975 | <u>Aspects of Twentieth-Century Music.</u> Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall. |
| Wuytack, J. en
P. Schollaert | 1973 | <u>Aktief Muziekbeluisteren.</u> Leuven: De Monte. |

BYLAE A

EERSTE PERIODE (ca. 1908—ca. 1925)

(a) ca. 1908—ca. 1914. Een vulkanisch en definitief uitbreken van nieuwe ideeën op verschillende plaatsen. Al vóór 1910 iets dergelijks bij Charles Ives in Amerika. Generatie van ca. 1880: zeer vitaal, overwegend sterke antihouding, optimisme. Dit niet bij Weense expressionisten, die bovendien meer nadruk leggen op band met traditie, ondanks vele vernieuwingen. Bij allen: accent op intuïtief aftasten der nieuwe mogelijkheden. In 1913: *Futuristisch manifest* van Russolo. In hetzelfde jaar de eerste wetenschappelijke publicatie van Bartók. *Chansons populaires roumaines du département Bihar*.

- | | |
|--|--|
| 1908 Schönberg, Drie Klavierstukken op. 11, Vijf Orkeststukken op. 16 | 1911 Strawinsky, <i>Petroesjka</i>
Schönberg, <i>Herzgesächse</i>
Bartók, <i>Hertog Blaurhaard</i> |
| 1909 Schönberg, <i>Erautung</i>
Webern, Vijf Stukken voor Strijkkwartet op. 5 | 1912 Schönberg, <i>Pierrot lunaire</i>
Strawinsky, <i>Le Sacre du Printemps</i> |
| 1910 Berg, Strijkkwartet op. 3
Bartók, <i>Allegro barbaro</i> | 1913 Webern, Bagatellen voor Strijkkwartet op. 9, Vijf Orkeststukken op. 10 |

(b) ca. 1918—ca. 1925. Zelfde vitaliteit en vernieuwingsdrang als vóór de wereldoorlog. Sterke tendensen echter naar versobering, als consolidatie van het verworvene (Strawinsky, Schönberg, Bartók), als reactie tegen overdaad (Satie, Groupe des Six), of als reactie op het expressionisme (Hindemith). De ontgoocheling van de Wereldoorlog zal deze tendensen in de hand werken. In Wenen nog expressionistische hoogtepunten (*Wozzeck*), in 1923 consolidatie in twaalftoontechniek van Schönberg. Bij Hindemith terugkeer naar barokcontrapunt, iets later ook bij Bartók. In Latijnse landen neoklassicisme en esthetiek van de Groupe des Six (1919 *Le Coq et l'Arlequin*). Vanaf ca. 1918 eerste jazz in Europa. Protest, maar nu sociaal-maatschappelijk gericht, blijft nog doorklinken in het werk van Kurt Weill en Bert Brecht. Tezelfdertijd gebruiksmuziek als poging tot contact met bredere gemeenschap (Hindemith). Ander voorbeeld van een nieuw realiteitsgevoel is de invloed van de techniek in de muziek (*Pas d'acier* en *Pas d'acier*). Verwant hiermee, maar profetischer en radicaler: Edgar Varèse.

- | | |
|--|--|
| 1916 Satie, <i>Parade</i> | 1922 De Falla, <i>El Retablo de Maese Pedro</i> |
| 1917 Prokofjev, 'Klassieke Symfonie'
Strawinsky, <i>Les Noces</i> | 1923 Schönberg, Vijf Klavierstukken op. 23
Hindemith, <i>Das Marienleben</i>
Milhaud, <i>La Création du Monde</i>
Honegger, <i>Pacific 231</i>
Varèse, <i>Octandre</i> |
| 1918 Strawinsky, <i>L'Histoire du Soldat</i> | 1924 Milhaud, <i>L'Orestie</i> |
| 1919 Strawinsky, <i>Pulchella</i>
Milhaud, <i>Le Banquet sur le Toit</i>
Poulenc, <i>Le Bestiaire</i>
Bartók, <i>De avontuurlijke Mandarijn</i> | 1925 Prokofjev, Ballet <i>Pas d'acier</i> |
| 1920 Strawinsky, Symfonieën voor Blaasinstrumenten | 1926 Pijper, Derde Symphonie |
| 1921 Berg, <i>Wozzeck</i>
Honegger, <i>Le Roi David</i> | 1928 Bartók, Vierde Strijkkwartet
Weill, <i>Dreigroschenoper</i> |
| 1922 Hindemith, <i>S. 10</i> 1922 | |

TWEDE PERIODE (ca. 1925—ca. 1950)

Zeker in het begin nog beheerst door de grote figuren van de eerste periode, waarvan de meesten omstreeks 1950 sterven. Geen nieuwe stromingen. Neoklassicisme, zakelijkheid, gebruiksmuziek en een religieus getint humanisme bepalen het beeld. Experimenten (Varèse, Cage, Haba) blijven incidenteel. Dictatuur in enkele grote Westeuropese landen grijpt diep op het kunstleven in. Vele componisten wijken uit naar Amerika (Bartok, Schönberg, Strawinsky, Milhaud, Hindemith).

- | | |
|--|---|
| 1926 Strawinsky, <i>Œdipus Rex</i> | 1936 Webern, Klaviervariaties op. 27 |
| 1928 Schönberg, Orkestvariaties op. 31 | Orff, <i>Carmina burana</i> |
| Webern, Symfonie op. 21 | 1939 Bartok, Zesde Strijkkwartet |
| 1930 Strawinsky, 'Psalmensymfonie' | 1940 Webern, Orkestvariaties op. 30 |
| 1931 Varèse, <i>Ionisation</i> | 1942 Schönberg, <i>Ode an Napoleon</i> |
| 1934 Hindemith, <i>Mathis der Maler</i> | 1944 Messiaen, <i>Trois petites Liturgies</i> |
| 1935 Berg, Violonconcert | 1945 Strawinsky, 'Symfonie in 3 Delen' |
| Messiaen, <i>La Nativité du Seigneur</i> | 1948 Strawinsky, <i>Mis</i> |
| Honegger, <i>Jeanne d'Arc au Bûcher</i> | 1949 Orff, <i>Antigone</i> |
| 1936 Bartok, Muziek voor Snaren, Slagwerk en Celesta | 1951 Hindemith, <i>Harmonie der Welt</i> |
| | Strawinsky, <i>The Rake's Progress</i> |

DERDE PERIODE (ca. 1945—heden)


De Tweede Wereldoorlog maakt een einde aan twee Westeuropese dictaturen. Hernieuwde opbloei van de avant-garde. Het centrum hiervan verplaatst zich van Oostenrijk en Frankrijk naar Duitsland en Italië. De eerste periode kende vele Oosteuropese kunstenaars, zoals Strawinsky, Bartok, Prokofjew, Djaghilew, Chagall en Kandinsky. Het IJzeren Gordijn maakt de recente avant-garde tot een voornamelijk Westerse aangelegenheid. Misschien ook hierdoor is deze rationeler van aard en minder geschakeerd in stromingen dan die van de eerste periode. Vanaf ca. 1960 wordt het beeld echter veelzijdiger. Oost-Europa ontdooit: 1956, eerste 'Herfst van Warschau'; 1961, eerste Biennale van Zagreb. Toenemende activiteit van Poolse, Tsjechische, Joegoslavische en zelfs Russische componisten. Al deze contacten, benevens die met Japan en de Verenigde Staten, leiden tot nieuwe stromingen en inzichten. Het is niet meer mogelijk om van de avant-garde te spreken.

- | | |
|---|--|
| 1946 Boulez, Sonatine voor Fluit en Piano | 1957 Boulez, Derde Pianosonate, <i>Improvisations sur Mallarmé</i> |
| 1948 Schaeffer, <i>Étude pathétique</i> | Berio, <i>Omaggio a Joyce</i> |
| 1949 Messiaen, <i>Mode de Valeurs et d'Intensités</i> | 1958 Cage, Pianoconcert |
| 1951 Cage, <i>Music of Changes</i> | Strawinsky, <i>Threni</i> |
| Feldman, <i>Projections</i> | 1959 Berio, <i>Différences</i> |
| Nono, <i>Polifonica, Monodia, Ritmica</i> | 1960 Penderecki, <i>Threnody to the Victims of Hiroshima</i> |
| 1952 Boulez, <i>Structures I</i> | Messiaen, <i>Chronochromie</i> |
| Brown, Muziek voor Violoncello en Piano | 1961 Ligeti, <i>Atmosphères</i> |
| 1953 Stockhausen, <i>Konttrapunkte</i> | Brown, <i>Available Forms</i> |
| 1954 Xenakis, <i>Metastasis</i> | 1962 Xenakis, <i>Stratégie</i> |
| Varèse, <i>Déserts</i> | 1964 Stockhausen, <i>Mikrophonie I</i> |
| 1956 Stockhausen, <i>Gesang der Jünglinge</i> | Berio, <i>Sequenza II</i> |
| Nono, <i>Il Canto sospeso</i> | La Monte Young, <i>The Tortoise, His Dreams and Journeys</i> |
| Xenakis, <i>Pythoprakta</i> | 1965 Ligeti, <i>Nouvelles Aventures</i> |
| 1957 Stockhausen, <i>Klavierstück XI</i> | 1966 Xenakis, <i>Terratektonik</i> |
| Stockhausen, <i>Gruppen</i> | 1968 Kagel, <i>Der Schall</i> |

BYLAE B


I. Instrumente wat slegs 'n kort klank produseer

Notasie: 'n Kort klank = ●


Tremolo = 

Houtstawe, houtblokke, klein dromme, ritmestokkies, gevulde bottels, vibrators.

II. Instrumente wat 'n klank produseer wat geleidelik wegsterf

Notasie: 'n Klank wat geleidelik wegsterf = ● 

'n Kort klank = ● (demp instrument met hand)


Tremolo = 


Klavier, psalteriums en autoharp, groot dromme, sim-bale, ghongs, driehoeke, sonostafies, Glockenspiels, metallofone, buisklokke, ratelbolle.

III. Instrumente wat 'n gedrae klank kan produseer

Strykers, koper en houtblasers (insluitende harmonika en melodika)

Notasie: ● = staccato (pizzicato op strykers)

●  = gedrae

 = tremolo by strykers; hout en koperblasers maak van fladdertonging gebruik.

BYLAE C

*Gesik vir klasbeluisteringsdoeleindes

(E) = gebruikmaking van elektroniese effekte

<u>Komponis</u>	<u>Komposisie</u>	<u>Plaatnommer</u>
Bartók	Strykkwartette 1-6	SAX 5260-62
Bedford	Twee Gedigte vir Koor	DGG S 104991
Berio	Visage* (E)	TV 4046
Boulez	Le Marteau Sans Maître	ABL 3386 (del)
Brown	Available Forms 1*	VIC 1239
Cage	Fontana Mix	TV 34046S
Cage	Sonatas and Interludes	Dial 19 (del)
Cage	4 Sonatas for Prepared Piano*	MUSICA M I
Cage	Construction in Metal*	"
Cage	Music for Carillon*	"
Cage	Imaginary Landscape No. 1* (E)	"
Cage	Williams Mix* (E)	"
Cowell	The Piano Music of Henry Cowell	Folkways FM 3349
Davies	Revelation and Fall	ASD 2427
Gerhard	Konsert vir Orkes	ZRG 553
Gerhard	Simfonie nr. 3 (Collage)* (E)	ASD S 2427
Goehr	Two Choruses, Op. 14	ASD 640
Haba	Strykkwartette	SUAST 50524
Ives	Three Places in New England	CBS 72646
Ives	The fourth of July	CBS 72451
Ligeti	Lux Aeterna	DGG S 104991 (Polydor)
Lutoslawski	Jeux Vénitiens*	SAL S 3683
Mellers	Life Cycle	Philips 6589001
Mellers	Voices and Creatures	"

<u>Komponis</u>	<u>Komposisie</u>	<u>Plaatnommer</u>
Messiaen	Réveil des Oiseaux	SUAST S 50749
Messiaen	Oiseaux Exotiques	"
Messiaen	Catalogue des Oiseaux	"
Messiaen	Et Expecto Resurrectionem Mortuorum	CBS 72471
Messiaen	Chronochromie	ASD 639
Messiaen	Cinq Rechants	ZRG 523
Mimaroglu	Agony	TV 34046
Penderecki	Capriccio for Violin and Orchestra	Nonesuch H 71201
Penderecki	De Natura Sonoris* (E)	Nonesuch H 71201
Penderecki	St. Luke Passion*	AL 3613-4
Penderecki	Threnody for the victims of Hiroshima	VIC U.C. 1239
Pousseur	Rimes pour différentes sources sonores	"
Schönberg	Survivor from Warsaw	BRG 72119-20
Schönberg	Five Pieces for Orchestra, op. 16	ABL 3397
Schönberg	Variations for Orchestra, op. 31	SBRG 72268
Schönberg	Six little Piano Pieces, op. 19	SBRG 72460
Stockhausen	Gesang der Jünglinge* (E)	DGG S 138811
Stockhausen	Kontakte* (E)	"
Stockhausen	Mikrophonie I* (E)	SBRG S 72647
Stockhausen	Kontrapunkte	VIC U.C. 1239
Stockhausen	Piano Pieces 1-11	CBS Album 77209
Stockhausen	Mikrophonie II	SBRG S 72647
Stockhausen	Gruppen for three Orchestras	DG 137 002
Stockhausen	Carré for four Orchestras and four Choirs	"

<u>Komponis</u>	<u>Komposisie</u>	<u>Plaatnommer</u>
Stravinsky	Oedipus Rex	SUAST 50678
Stravinsky	Cantata	SBRG 72604
Stravinsky	In Memoriam Dylan Thomas	"
Varèse	Déserts	SBRG 72106
Varèse	Ionisations	"
Webern	Five Pieces for Orchestra, op. 10	ASD 2349
Webern	Six Bagatelles	SUAST 50629
Xenakis	Pithoprakta	LDXA 8368
Xenakis	Akrata	Nonesuch H 71201

BYLAE D

Mikro-intervalle


♯ quarter-tone sharp (or $\sharp\flat$)

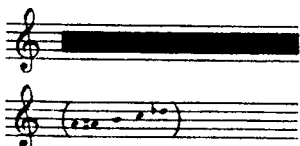
≡ three quarter-tones sharp (or ≡, ≡)


♭ quarter-tone flat (or $\flat\sharp$)


≡ three quarter-tones flat (or $\flat\sharp$)


Toontrosse


 indication of span of clusters in score

 } as above, but showing the exact notes to be played

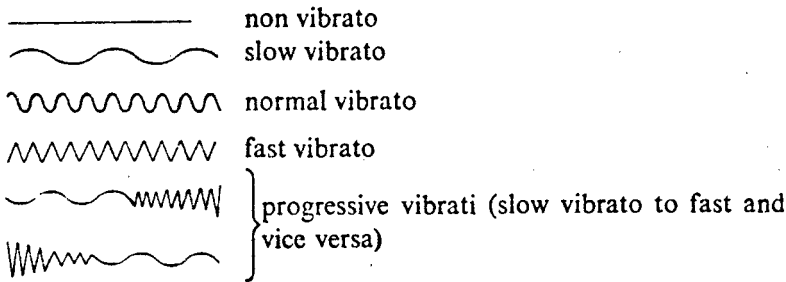
 cluster of white keys (keyboard)

 cluster of black keys

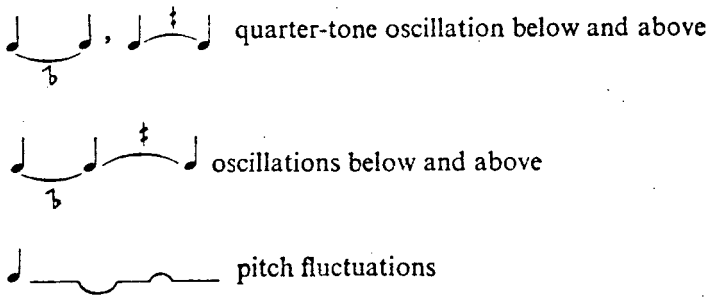
 chromatic cluster (keyboard)

 harmonic cluster (piano keys depressed silently)

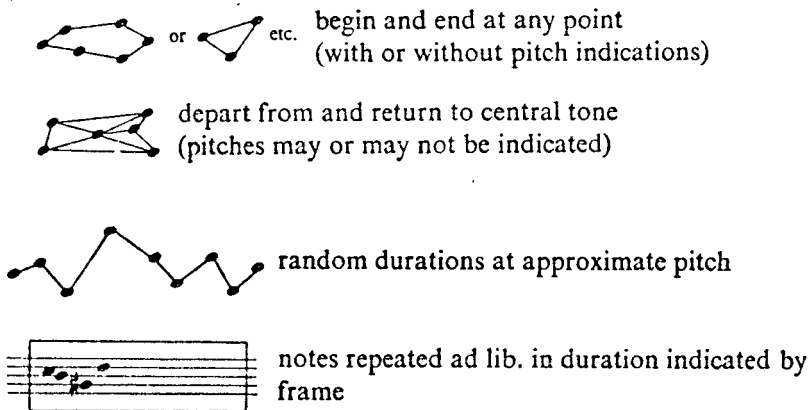
Vibratos



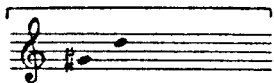
Ossilasyies



Nootgroepe



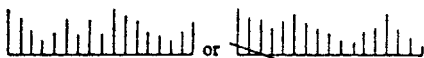
Nootgroepe



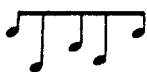
play notes at any time within duration of bracket



notes played at approximate pitch grouped within duration of box



rapid notes in free time (with or without pitch indications)

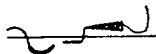
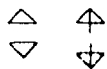


continue the note design ad lib. (with or without pitch indications)

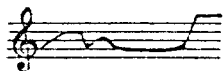
Benaderde toonhoogte (in aansluiting by bogenoemde)



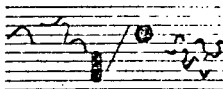
high and low notes (or as high or low as possible) or



line indicates central register



approximate pitches indicated on stave



pitches indicated on large number of lines



pitch lines


Intensiteit



accents

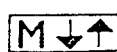
^ > - U
strong —————> weak


Pouses en gevoelsuitdrukking


 brief → very long



 accelerando
 rallentando

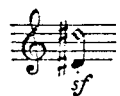
 all dynamics below forte
 all dynamics above piano

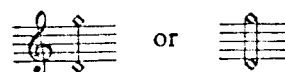

 maximum change of dynamics, attack, and timbre


 great activity

Klawerbordsimbole

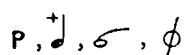
 etc. staccato attack followed by silent depression of key

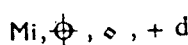
 key silently depressed when another note is struck

 or  silent cluster (keys remain depressed while others are played)

 chromatic cluster with arms, which are then removed and only one note held


Playing inside on strings

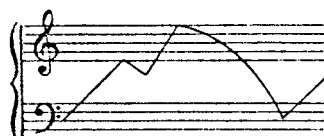
 pizzicato

 damped with finger

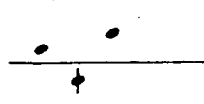
Klawerbordsimbole

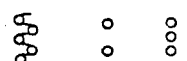
Pu , x Pizz. with fingernail

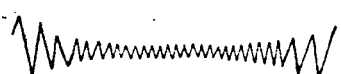
 glissando with fingernail along a wound string




glissando over the strings


 noises on wood or metal parts of piano
(using hands, pieces of wood, metal, plastic,
etc.)


 strike keys or piano top with fingernails

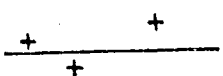
 scrape along bass strings with metal blade

Houtblasers

 blow without producing tone

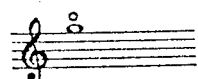
 breath tremolo, without tone


 fluttertongue

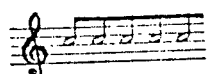
+ key noise, without tone or  etc.

+ _____ key noise, with tone held


+ _____ key trill, without tone


 harmonic sound


 short glissandi

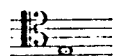
 smorzato effect


Koperblasers

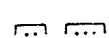
 strike mouthpiece with flat of hand

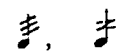
 strike tongue against mouthpiece

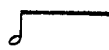
 blow without tone

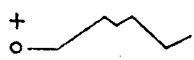
 vocal sounds at pitch given, while playing

 as short as possible

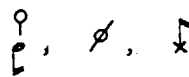
 double or triple tongue

 fluttersong

 breathy sound


 open (O) and closed (+) positions of plunger or other bell stopping

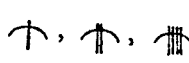
Strykers


 pizzicato rebounding against fingerboard (with two fingers for sforzandi)


 muted

 unmuted


 bow at the bridge


 play between the bridge and tailpiece (on one, two or four strings, etc.)




 bow on the tailpiece



 bow on the bridge at right angles to strings


Strykers

 pizzicato behind bridge

 left hand pizzicato

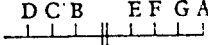
 ,  ,  strike body of instrument with bow or fingertips

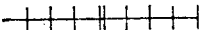
 ,  exaggerated bow pressure producing distortion

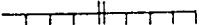
 fluctuating bow pressure


Harp


pedal positions



 all notes flat

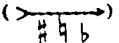
 all notes natural

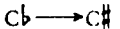
 all notes sharp

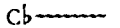
 damp strings



 'à la table'



 or  with fingernail

 glissando with pedal

 pedal portato

 pedal trill



 or  strike body of instrument with knuckles or finger(s)


 or  vertical glissando along one or more strings



(the above is only a small selection from a profuse number of new harp symbols, which have no universal usage)


Stem


+ mouth closed, ○ mouth open


 murmuring at high pitch,  at low pitch

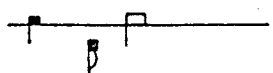
 at various pitches


 speaking voice at low pitch,  at high pitch,



 at various pitches


φ, ○, ○— whispered (or  etc.)



 'speech song' (Sprechgesang)


 'speech song' at approximate pitch


 Schoenberg's 'Sprechstimme'


 inhaling sound,  exhaling sound

 speak while inhaling

 or  mouth clicks

 falsetto

 toneless, without timbre


 sung and whispered sounds, as short as possible



(The above are by no means standard, and represent only a small selection of a wide variety of vocal symbols.)


Slagwerk


Metale

 Crotales


 Triangle

 or  Suspended cymbal

 Pair of cymbals (clashed)



 Pedal (high hat) cymbals


 Cowbell

 Sistrum


 or  Tamtam


 Gong

 or  Sleigh bells


 Vibraphone

 Glockenspiel


 Flexatone


 Tubular bells


Hout


 Claves

 Wood block


 Temple block


 Log drum


 Slit drum


 Guiro


 Maracas

 Castanets


 Wood (or glass) chimes


 Marimba


 Xylophone


 Ratchet or rattle


Membrane


 Bongos

 Tambourine









 Timbales

 Tomtom








 Wooden-headed tomtoms

 Snare drum with snare

Slagwerk

 Snare drum without snare	 Bass drum (laid flat)
 Congas	 Timpani
 Tenor drum	 Indian tablas
 Bass drum (vertical)	 Arabic tablas

Sticks or beaters may be indicated as follows:

 Hard sticks (wood or plastic heads)
 Medium sticks (rubber heads)
 Soft sticks (lambswool or soft felt heads)
 Metal sticks
 Wire brushes
 Bass drum stick
 Heavy beater (for tamtam etc.)


BYLAE E

Title	Composer and Publisher	Resources	Brief description
<i>Sound Patterns</i> 1	Bernard Rands UE	Voices and hands	4 Groups. Very suitable for performance by a whole class. Simple graphic notation, quickly mastered.
<i>Sound Patterns</i> 2	Bernard Rands UE	Voices, tuned and untuned percussion, strings and other melody instruments.	Graphic notation Players in 7 groups. A useful classroom piece but can be very effective with normal school orchestra resources.
<i>Sound Patterns</i> 3	Bernard Rands UE	Voices only. Uses a wide variety of vocal sounds.	A <i>Project</i> , i.e. the composer offers suggestions for substantial exploratory assignments for a class or small groups. Experiment with vocal sounds (based on word-sounds) leads to the creation of material that can be used by itself (as a separate piece) or in conjunction with a graphic score which the composer provides.

<i>Sound Patterns</i> 4	Bernard Rands UE	Voices, percussion, piano and melody instruments in three groups.	Graphic notation on a score arranged like a games board. Players 'move' around the board in a pre-arranged direction. Can be performed simultaneously with <i>Sound Patterns 3</i> .
<i>Sound Patterns</i> 5	Bernard Rands UE	Voices with optional glockenspiel, or metallophone.	Graphic notation. Word-sounds. Time organisation similar to <i>Sound Patterns 1</i> .
<i>Black Cat</i>	Christopher Small UE	Voices (singing and speaking) and classroom percussion	An 'atmosphere' piece suitable for a whole-class group. Notation is similar to that used in <i>New Sounds in Class</i> .
<i>Autumn</i>	John Paynter UE	Voices (singing) with glockenspiels, metallophone (or chime bars).	An impressionistic piece. Vocal melody would be taught by rote. Instruments play on signals from conductor.
<i>Fog</i>	John Paynter UE	Voices (singing). Piano (3 notes only!) or any low-pitched instruments.	A 'sound-picture' of a city shrouded in fog. Simple vocal melody accompanied by 'atmospheric' improvisations on low-pitched instruments.
<i>First Star</i>	John Paynter UE	Singing voices (preferably high-pitched) with chime bars and glockenspiels.	For any number of singers but could be performed by a whole class. An impressionistic piece about starlight. Instruments play on signals from conductor.

<i>Stars</i>	Brian Dennis OUP	Percussion and piano. Revolving pointer fixed to record-player turn-table.	Mechanical pointer replaces conductor and maintains an absolutely steady time-base. Performers sit in semi-circle and play when the mechanical arm passes.
<i>Two Groups</i>	George Self NOV	Percussion, strings, woodwind and brass.	Principally concerned with contrasts of pitch and 'colour'.
<i>An exciting new Game for Children of all Ages</i>	David Bedford UE	Any musical instruments (or virtually anything that will make a sound) plus dice and counters.	Score is arranged as a games board. Each player needs his own copy. Moves are made at the throw of dice and the participants make sounds or are silent according to the instructions in the squares they land on.
<i>Fun for all the Family</i>	David Bedford OUP	Any instruments.	Another 'game' piece. Score arranged as a board with squares into which players move. Players can take a variety of 'routes'.
<i>Tetrahedron</i>	Brian Dennis UE	Any non-pitched instruments. Optional part for electronic organ.	The instrumental score (graphic notation) can be performed by itself. The part for electronic organ can be added to give further 'colour' and interest. Organ part (also graphically notated) does not require conventional keyboard techniques. Duration 5½ mins.

<i>Aquarelle</i>	Brian Dennis UE	Tuned and untuned percussion. (6 players). Solo piano.	Percussion is notated in a simple mixture of graphic signs and conventional note-signs. The piano part is very simple but does use traditional notation throughout. Duration 6½ mins.
<i>Nukada</i>	George Self UE	Percussion and optional strings (or ad. lib. instrumentation).	A very delicate sound pattern. 'Nukada' is a Japanese Princess. Study in very quiet sounds.
<i>Silverthorne</i>	George Self UE	Percussion, wind, strings and piano.	A useful classroom piece. Players in two groups of contrasting instrumental colours. Variety of instrumental effects. Notation similar to <i>New Sounds in Class</i> .
<i>Whitefield Music 1</i>	David Bedford UE	12 chime bars, 12 tuned milk bottles*, 4 drums. (*but wine or beer bottles needed for the lowest notes!)	12 players. Each player of a pitched instrument (chime bars or milk bottles) is limited to three notes which are notated in traditional symbols on a normal music stave. The composer feels that five minutes explanation of which note is which on the stave will be sufficient to make this piece playable by anyone. Instructions are very simple.

<i>Whitefield Music 2</i>	David Bedford UE	For 6 or any multiple of 6 players. Each player has two instruments one of which must be capable of long sounds. Apart from that there is no restriction on instrumentation.	Simple graphic notation uses a 'clock-face' symbol to show length of sound events, e.g.  = 20 seconds.
<i>Toss</i>	Christian Wolff OUP	Any instruments or sounds.	Eight or more players. Each needs a copy of the score. Very free. The score is a framework for improvisation and can be used in a variety of ways. Notation very simple.
<i>Garnett</i>	George Self UE	Voices, percussion, wind and strings.	A very simple 'sound patterns' piece. Notation similar to <i>New Sounds in Class</i> .
<i>Some bright Stars for Queen's College</i>	David Bedford UE	Singers (up to 24), 2 melodicas, piano and 3 recorders. Other instruments, including orchestral instruments, may be added.	The singers' text is a list of stars' names. Various vocal sounds, including tremolo produced by rapidly hitting the chest. Instruments play High, Middle or Low but notation does not define pitch more exactly than that. Duration 3 mins.
<i>Something to play</i>	Geoffrey Brace CUP	Any melody instruments.	24 pieces of music for classroom performance ranging from medieval to modern. All in conventional notation but very simple. The final four are twentieth century pieces.

BYLAE F

Title	Composer and Publisher	Resources	Brief description
<i>It's easier than it looks</i>	David Bedford UE	8 Descant recorders.	Conventional notation but very simple. Could be played by a recorder group of moderate standard. Duration 2½ mins.
<i>Rain on Castle Island</i>	Anne Boyd NOV	Singers (who also play chime bars), cymbals, piano duet.	This requires knowledge of traditional notation. Voices in three parts (SSS or SSA). Text taken from a Japanese poem. Beautifully atmospheric music. Chime bars add colour but also help singers to maintain pitches. Piano duet in graphic notation.
<i>Music for Sleep</i>	Harrison Birtwistle NOV	Singers, piano, 3 wind instruments, 3 percussion players (playing 3 cymbals, 2 drums, claves, maraca and tambourine).	Requires knowledge of conventional notation. Moderately difficult. A beautiful atmospheric piece that will require and encourage sensitive performance. Duration 15 mins.

<i>Wide, wide in the Rose's Side</i>	David Bedford NOV	Singers and chime bars.	Singers divided into 3 groups, chime bars (2 per player) – 4 players. Free time with indications from conductor as in <i>Sound Patterns 1</i> . Moderately difficult. Notation on traditional music stave and therefore requires knowledge of conventional notation as far as pitch is concerned.
<i>It was Midnight</i>	Bernard Rands NOV	Singers (SSA or SSS), sop. and alt. metallophones and maracas.	Moderately difficult. Requires a knowledge of conventional notation but also uses some graphic symbols. Time free (as in <i>Sound Patterns 1</i>). Simple directions for performance explain all signs used. Words (by an Australian child) are also used to create atmosphere by means of impressionistic use of consonants.
<i>Statement in blue</i>	R. Murray Schafer BMI	Orchestra (conventional orchestral instruments plus percussion and piano). Requires some solo players.	Entirely graphic notation. Very free interpretation (composer's note reads: 'Anything in this score may be omitted or changed if, in the opinion of the performers it leads to an improvement.'))

<i>Epitaph for Moonlight</i>	R. Murray Schafer BMI	SATB Choir plus optional bells.	Entirely graphic notation but some very precise singing required. (e.g. at beginning singers enter at precise distances in a series of semi-tones). Good for encouraging very accurate hearing! Also a beautiful atmospheric piece. Some interesting word-sounds.
<i>Agenda for young Players</i>	Bernard Rands UE	Orchestra.	Written for a youth orchestra. Uses conventional and graphic notation. Players must be good. Would create suitable links with the orchestral music of Penderecki. Many very exciting and colourful effects.
<i>Life Cycle</i>	Wilfrid Mellers CUP	Two choirs and large orchestra (but <i>ad hoc</i> instrumentation is possible).	Requires advanced knowledge of conventional notation on the part of the conductor but much of the vocal music could be taught to children by rote. Opportunities for improvisation. Could be performed as a theatre-piece with dancers. Duration 30 mins.

REGISTER

agogiek	12
akkoorde	40,46,49,50,110,117,128, 130
akkordeon	69
aksente	11,53
aksentuering	54,82,121
aksieskrif	89,91
aleatoriek	76,83,84,104,113
aleatoriese benadering	85,107,108
analise	8,24,79,137
Anapesties	10
assosiatiewe leer	5,7
atematies	35
atonaliteit	50,52
Babbitt, Milton	80
Bach, Johann Sebastian	15,29,64,102,137
Bartók, Bela	17,31,38,41,48,49,52,53, 55,57,58,59,60,64,68,69, 70,73,74,101,102,125,126
Bedford, David	107,112
Berg, Alban	52,60,64,69,74,77,80,81, 125
Berio, Luciano	112
bimodaliteit	49
Birtwistle, Harrison	81,112
bitonaliteit	50
Bloom, Benjamin	3
<u>Bogen-vorm</u>	74
botone	23,69

Boulez, Pierre	66,69,81,83,84,88,112
Brown, Earle	84
Bruïtisme	86
Cage, John	80,84,112,137
Cahill, Thaddeus	86
Cardew, Cornelius	112
Carter, Elliott	61,62,70
chromatiek	27,30,48,81,126
Concertante-styl	70
Coolidge, Richard	100,111
Copland, Aaron	49
Cowell, Henry	86
Daktilies	10
Dallapiccola, Luigi	80
Debussy, Claude	33,43,45,46,50,73
deklamatories	33
Dennis, Brian	107,108,109
diatonies	46,48,49,50
dinamiese tekens	110
dinamofoon	86
dissonansie	27,49,81,137
dissonant	38,39,42,55,64,66
dissonante kontrapunt	66
dodekafonie	77,79,81
Dories	16,43
drieklank	39,46,81,127,128,129, 130,137
Edlund, Lars	100,122
elektroniese klankproduksie	71,97,102
elektroniese musiek	76,83,85,86,87,88,89
emosie	8

Eolies	16
estetiese	8,24,28,64,67,72,93, 94,104,105
euritmiek	12,112,119
Feldman, Morton	84,112
Fortner, Wolfgang	80
Foss, Lukas	121
Frigies	16,43
gehooropleiding	1,2,8,9,14,15,19,22, 24,25,28,94,97,98,99, 100,112,133,134,135, 136,137
gehoortoetse	1
Gerhard, Roberto	112
<u>Gestalt</u>	23
ghitaar	69,104
glockenspiel	69,103,116
Goeyvarts, Karel	83
grafiese notasie	89,91,92,112,113,135
harmonie	1,18,22,38,41,44,53, 55,64,125
Haubenstock-Ramati, Roman	112
heeltoonbeweging	126
heeltoon-toonleer	45,46,129
Helmholtz, Hermann	23
Hindemith, Paul	32,47,48,64,74,125
homofonie	17,21,22
Honegger, Arthur	41,60,74
improvisasie	109,113,114
Ionies	16

interval	14, 17, 19, 28, 29, 30, 31, 35, 40, 64, 66, 81, 123, 126, 128, 132, 133
intervalstrukture	81
Ives, Charles	53, 60, 62
Jambies	10, 11
jazz	59, 60, 68
jazz-ritmes	53
Kagel, Mauricio	89
kerktoonlere	43, 44
<u>Klangfarbenmelodie</u>	36, 71, 82
klankbeelde	103
klankdigtheid	22
klankkleur	23, 36, 70
klankkleurkontraste	62
<u>kleurencontrapunt</u>	36
kleur-pointillisme	82
Kolisch, Rudolf	80
konsepsuele leer	6, 7
konsonant	38, 66
kontrapunt	64, 65
kontrapuntale waardes	67
kreatief luister	95, 96
kreatiwiteit	8, 91, 104, 105, 109, 112, 113
Krenek, Ernst	60, 80
kruisritmes	57, 58
leerproses	4
leersoorte	4, 6, 7
Lidies	16, 43
Ligeti, Györgi	89, 112

lineêre denkwyse	64
lineêre kontrapunt	66
lineêre tekstuur	65
Loeb van Zuilenburg, Paul	2,9,11,111
Lokries	16
luisterhouding	24,25,26,43,81,93,94, 111,137
Lutoslawski, Withold	112
mandolien	69
melodie	8,9,14,15,17,18,22,28, 29,30,32,33,41,44,64, 82,123
melos	14
memoriserings	5,6
Messiaen, Olivier	45,53,62,83
metallofoon	103
metra	54,55
metra-veranderings	55,58,60
metriese modulasie	61
metrum	9,10,11,23,61,122
Miksolidies	16,44
Milhaud, Darius	50,60,65
modaal	44
modaliteit	45
<u>modes à transpositions limitées</u>	45
monofonie	17,21
Mozart, Wolfgang Amadeus	70
multi-media	89
multiritme	54
musiekbegrip	2,4,8,100,104
musiekteorie	9,111
musikale gehoor	4
musikale teater	89,120
<u>Musique concrète</u>	86

neoklassisisme	70
Nono, Luigi	81,89,112
notasie	89,92,109,111,116,120, 121,122
notasiesisteen	106,107,109,112,116, 122,134,135
nuwe komposisieprosedures	28,76
oktotoniese toonleer	44,46
Orff, Carl	104
Orff-instrumentarium	103,105,108
orkestrale kleur	53,68
orkestrale polifonie	70
ostinato	57,104
pandiatonisme	49
pantonaliteit	48
parameter	76,83,103
Partch, Harry	84
Paynter, John	107,111,112,135
Penderecki, Krzysztof	106,112
periodieke ritme	10
perkussief	38,108
perkussiewe ritme	55,68
persepsueel-motoriese leer	5,7
persepsuele leer	5,7
Pijper, Willem	66
poli-akkoorde	39
polifonie	17,21,22,64
polifoniese teksture	63,64
poliharmonie	39,64
polimetriek	55
poliritmiek	55,56,65
politonaliteit	50

polseenheid	10,11
Prokofiev, Sergei	46,47,56,73
psalteriums	103
raamnotasie	89,90
Ravel, Maurice	56,60,73
ritme	8,9,11,14,22,23,27, 28,36,52,53,54,57, 62,80,82,90,104,106
ritmiek	12,13,18
ritmiese energie	30
ritmiese modi	10
Romaanse sisteem	101
Roemeense toonleer	44
sameklank	8,9,13,18,19,23,39, 125,133
<u>Satz</u>	1
Schaeffer, Pierre	86
Schäffer, Bohuslaw	112
Schönberg, Arnold	33,40,51,52,59,60,64, 69,71,74,77,80,81,125
Scriabin, Alexander	50,51,89
Self, George	107,108,109,112
sensomotoriese leer	5,7
seriële musiek	27,76,77
seriële tegnieke	79,124
sigbare musiek	89
simmetrie	73
sintese	24,88,137
Sjostakowitsj, Dimitri	73
sinkopasie	58,60
Skalkottas, Nicos	80
sonatevorm	74,75

Spondees	10
<u>Sprechgesang</u>	34,35
<u>Sprechstimme</u>	33,35
staccato	121
Stockhausen, Karlheinz	62,69,70,81,84,87,110, 112
Strawinski, Igor	30,31,35,39,40,41,47, 49,50,52,53,55,56,57, 58,59,60,64,68,69,70, 102,125
struktuur	9,23,30,38,74,114,123
tekstuur	9,17,18,21,22,23,28, 62,63,66,68,70,117
timbre	21,23,27,35,36,70,87
tonaliteit	23,27,28,38,42,44,46, 48,49,50,51,52,73,77, 100,101,123,134,137
tonaliteitsverbreding	43,48,134
tonaliteitsverplasing	46
toonduurte	53,54,62
toonhoogte	13,14,21,90,91,92,104, 117,121
toonkleur	125
toontrosse	40,91,117
Tribragties	10
Trogees	10
twaalftoonkomposisies	80
twaalftoonsisteen	77
Varèse, Edgar	70,86
Vaughan-Williams, Ralph	53
verbeeldende leer	6,7
verplaasde aksente	58,60
versvoete	10
vibrafoon	69

vierklanke	19,20,129
vokaal	33,74
vorm	23,28,71,72,74,75,96, 104
Webern, Anton	32,36,60,64,71,77,80, 81,82,84,102,125,133
Weense Skool	60,71
<u>Weitmelandik</u>	133
Wolff, Christian	84
xilofoon	69,103,116,117
xilorimba	69